

## إنه السيّاب للأسف!

كتب علي الفواز

عندما سُئل سان جون بيرس: من هو أعظم شاعر في فرنسا الآن؟ أجاب: "إنه فيكتور هيجو مع الأسف!"  
في الذكرى الرابعة والأربعين لرحيل بدر شاكر السيّاب (24 كانون أول 1964) التي مرّت قبل أيام، هل الإجابة العربية أيضاً: إنه السيّاب مع الأسف!  
السيّاب الشاعر المحدث السري في أوراقنا الشعرية، والباعث الاحتجاجي على إعادة فحص مشاويرنا الحداثوية كلها، ما زال رغم هذا الزمن الصعب، والانتهاكات العنيفة الأثر صاحب أكثر المعاطف دفناً في حاضرنا الشعري، وربما هو أحد أصحاب التوصايا الذين يحرضون على مواصلة غواية الانتهاك، هو الأكثر هوساً وتمرداً ضد كتابة المرأة المقعّرة، التي ورطتنا دائماً بنصوص لا تشبهنا، لكنها تبادلتنا وهم لذتها، وتمنحنا الإحساس بخشونة أصابعها البلاغية دونما أسئلة أو قلق أو حتى إحساس بإثم المخالفة، يهبط الليلة ليرش على رؤوسنا ماء خطيئته، وشتائم "الولد" المصاب بهيجان الكراهية، وربما يترك بين أيدينا تعاويد الأب المبارك، وكأنه يقول إن معطفي لا يشبه معطف غوغول، خذوه إلى مواسمكم الباردة واصنعوا منه علامات مرورية للمقبلين من شتاءات بعيدة.  
السيّاب الشاعر الميت والحي، ما زال يُطلق عصافيره في سمائنا لدى جميع المواسم الضاحجة بأسئلة الحداثة، ويقف متلصصاً على أي محاولة لتجديد ثياب الجسد



الشعري، يدعونا لنُخرج من معطفه السكاكر والدخان وأصابع الديناميت والبيانات السياسية. الحداثيون من الشعراء والعرفون في سحرية الشعر وفي مواسمه وفصوله، لا يخرجون على هذه الطقوس، خشية الفتنة، القاتلة والمريبة، والتي تشبه التابو الضاغط على وجدان الكتابة، لكنها أيضاً تبقى الأيقونة الفاضحة التي تمنح الكثيرين نوعاً من الاطمئنان المغشوش الذي يتركه المقدس الثقافي والأخلاقي عند وسائدنا وعصابنا وعند رأس كل حكاية يتلوها الآباء الرواة عن "روح القدس" في شعريتنا المعاصرة.  
السيّاب الذي مارس العصيان الشعري على تابوت الأمة المشغولة بحروب التحرير واليسار المؤدلج وصراع الطبقات المنزوعة الأظافر، تورط كثيراً، وبسذاجة مفرطة، في ألعابها المكشوفة حينما نشر اعترافاته في جريدة "الحرية" البغدادية عام 1959، والتي كشفت عن عراء السيّاب إزاء محنة الأيديولوجيا والأحزاب وقد اعتذر منها في ما بعد.  
نحن في حاجة إلى إعادة قراءة الظواهر الشعرية في سياقها

النتمة ◀ 19

أكرم قطريب يردّ على منذر مصري

18

"معلقاً بين الأرض والبار" لمحمد بركات

22

السيّاب،  
بريشة:  
أسامة  
بعلبكي.

## كفن يكفي الجميع

جرائد الأمس تصبح سقفاً	الوقت	القبر السابع.	الرجل الطويل الواقف	رأسه مدفون في يديه	أهله نيام حوله	جلس	كتب سنان أنطون
الحياة مؤجلة إلى التتمة ◀ 19	يشيد بيتاً في النوم	علامة	قرب الشاحنة	كل غيوم الأرض تنتظر	أبوه	على حافة الشاحنة	صورة (لطفل عراقي
	حائط واحد يكفي لظهره	يدلق الوسكي على	مسح العرق عن جبينه	على أعتاب عينيه	أمه	(في السابعة أو الثامنة من عمره؟)	على الصفحة الأولى
			وشرع يحضر	...	إخوة خمسة		من "نيويورك تايمز")

## الطعن في الهواء

شوقي أبي شقرا

المطر الذي همى على الأندلس يهمني علينا، ونحن نتقيّه بالقبعة، بالمعطف، بالشمسية، وندور تحته وننحني في ظلاله. ومثلما هي الأندلس في حنين الرخاء ونفحات الرضى والنعمة في القناطر والعمارات والجنان، كذلك نحن في حنين الانبعاث من الجفاف، من التباطؤ، من الكسل الرخي ومن ارتعاشات الملل، وأفكار الوجل والخيبة، أو أفكار الرجاء والخيلاء.

النتمة ◀ 10

## أيها الشعر أيها النثر

ماهر شرف الدين

### الجريمة و"الشرف"!

"الغاوون" ارتكبت جريمة. منذ صباح ذلك اليوم الذي صدر فيه عدد "الغاوون" الثامن وهذا هو لسان عباس بيضون. الجريمة هي بالطبع فضح ارتكابات أحد رؤساء المنابر. لكن هذه نغمة البداية فقط، أما الختام فهو "تطاول على الشرف"!  
بعد قراءتي مقالته "الآن الكتابة كاغتيال" ("السفير" 28 / 11 / 2008) تأكدت بالفعل أنه لم يعد ثمة حدود لأي شيء. لم يعد ثمة ما يستحق القتال من أجله في الثقافة العربية. لم يعد ثمة أي رادع لاغتيال كاتب وتلطixه وهدر دمه. وعنوان المقال هو بالتمام والكمال ما يقوم به المقال المذكور.

النتمة ◀ 21

قصور الشعراء [صور]

أوهام المسرح العراقي  
القديم

شعر "الجازية" الهلالية والشعر  
الشعبي بحسب ابن خلدون



## أسرار الشياطين

شاعر عربي يُقيم في  
دولة أوروبية كلّفه  
ديوانه الجديد 300  
دولار، ليس ثمن  
طباعته أو ثمن نسخ  
اشتراها منه، بل كلفة  
فاتورة الهاتف جرّاء  
الاتصالات التي  
أجرها بالصحافيين  
للإلحاح عليهم من  
أجل الكتابة عنه.



"ناقد" معروف نسبياً  
باشر تأليف كتاب  
"نقدي" مدفوع  
الثن (4000 دولار)  
يتناول تجربة شاعر  
ميسور ومغمور.



## غالبية الغاؤون

## إيمّا الحركة

فنانة لبنانية

مواليد بيروت 1983

حائزة شهادة في إدارة

الأعمال 2004، وشهادة

كلية الفنون - الجامعة

اللبنانية



## رؤى أعلام

نجم ظاهرة "الشعرودولار" (على وزن "البترودولار") عبد الله باشراحيل قال في حوار أخير إن محمود درويش ليس شاعراً "ولا قائل بشعره" وإن أدونيس "مفكر وليس شاعراً إلا في" ما قالت الأرض" (يقصد "قالت الأرض")!

تغيّب عن مؤتمر الناشر العربي السيد صلاح عز الدين رئيس مجلس إدارة "دار الهادي" (منظمة المؤتمر) بمناسبة ذهابه إلى الحج! ابتكرت إدارة معرض الكتاب في بيروت هذه السنة مصلى خاصاً

بالنساء مغطى بشادر! نشر موقع "انتفاضة فلسطين" قصيدة بعنوان "برقية مستعجلة إلى القاهرة تسفي ليفني" يقول ختامها: "بدلنا أسماء رجولتنا في كل شهادات الميلاد فأصبحنا أسماء نساء!"

"هكذا علمني وردزورث" كتاب لـ "أبو عبد الرحمن بن عقيل الظاهري" يستحق جائزة في الجهل، يستقصي فيه مؤلفه مظاهر العلمانية لدى أبي نواس والمتنبي! ناعتاً كل منهما بـ "الشاعر العلماني"! معتبراً تجديفهما علمانية!



أن محرك البحث google لا "يحب" الشاعر والروائي السوري عادل محمود، لأنه يفضل عليه دائماً مغني "هشك بشك" يحمل الاسم نفسه (عادل محمود)... لذلك نكون مضطرين، إذا ما أردنا القبض عليه إنترنتياً، أن نقدّم على اسمه كلمات مثل: "الشاعر" أو "الروائي"...

## لُفِظَ...

أن الشاعر والسفير السعودي في بيروت عبد العزيز خوجة بات "شاعر العرب الأعظم"، حيث لم يبق لدى بعض "الكتاب" و"النقاد" ما يفعلونه سوى تدبيح كُتب المدايح فيه، وآخر هذه الكتب لجهاد فاضل بعنوان "القيثارة والمغني" - حوار مع شعر عبد العزيز محيي الدين خوجة"، وهو كتاب يقتصر على المدايح والموشحات و"الانحناءات" (النقدية؟).



أن قاعدة "ديوان كل عشر سنوات" التي "يعتمدها" شاعر المحكية المبدع عصام العبد الله، تنقلب لدى بعض الشعراء رأساً على عقب لتصبح "عشرة دواوين كل سنة". بالطبع، هذه ذريعة لتحية الشاعر العبد الله الذي وقّع ديوانه الثالث "مقام الصوت" قبل أسبوعين، وسيكون لـ "الغاؤون" وقفة نقدية تتناول الكتاب في العدد المقبل.



## جهة الصمت الأكثر ضجيجاً 2 / 1

شوقي عبد الأمير

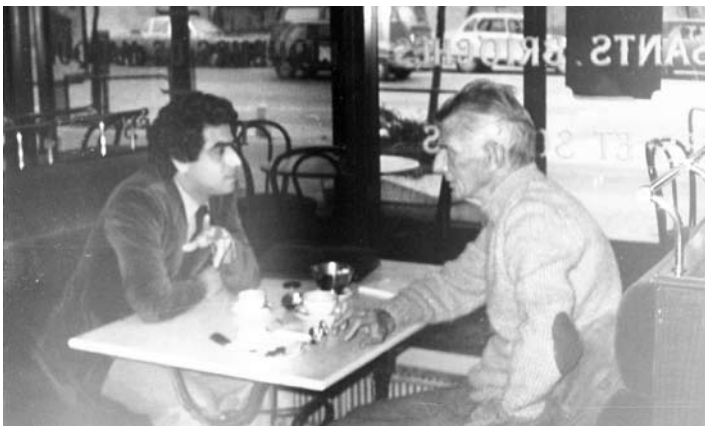
"من يصف الحياة بالعبث هو شخص يحكم على العالم وأنا لا أحكم على أحد بأي صفة كانت. الحكم على الخارج ليس مهنتي ولا يعنيني في شيء".

أصغيت إلى هذه الكلمات تنزل مثل أحجار وكأنه يضعها الواحدة فوق الأخرى كبناء خاص به يشيده ويحرص عليه، ولم

أجرؤ على إضافة شيء وبقيت ألق صمته كرد على ما يقول. وهنا، وكأنه سمع هذا الرد الصامت الصاخب من جهتي، قال لي وباستفهام صارم: "هل تعرف من يحكم على العالم ويصفه بصفات كالعبث وسواها؟" رفعت عيني قائلاً عبرهما: لا (لكن من دون أن أنطق بشيء). عندها نظر إليّ، وبهدوء مضطرب قال: "إنه أونسكو، وليس أنا من يحكم على العالم".

في هذه اللحظة أدركت خطورة الأمر، ذلك أن أونسكو كانت شهرته كبيرة في باريس ومسرحياته تمثل منذ أكثر من ربع قرن في مسارح الجيب في الحي اللاتيني وأنه، في الواقع، المنافس الأقوى لبيكيت. وهنا تجرأت على الحديث أكثر وقد اتقدت شهيتي لمعرفة أكبر بالتفاصيل والفرق العميق بين "عبثية" بيكيت و"عبثية" أونسكو فقلت له: ومن أين إذا جاءت صفة العبثية بهذه الكثرة الملازمة لأدبك ومسرحك؟ أجابني بوضوح وبرود: "هذا الأمر لا يعنيني. هم يقولون عني ذلك، وأنا لا أصف أحداً أو مشهداً بها، لكنني أقدم في مسرحياتي عوالم وأصواتاً وشخوصاً في طقس حياتي معين هو بالنسبة إلي الحياة ذاتها، الكائنات فيها كما هي في المشهد الذي أختاره لها. لا أدري ما الذي دفع الآخرين إلى أن يطلقوا عليّ هذه الصفة التي ليست لي ولا من ابتكاري، ولا أنتمي إليها وأرفضها".

قال هذه الكلمات وهو ينظر إليّ، وكأنه يبحث عن ردٍ واقتناع من جانبي. قلت: "هذا هو الفرق بين الحياة في النص وبين الحياة خارج النص". نظر إليّ بتأمل عميق كمن يفكر ويتأمل. هز رأسه موحياً بالإيجاب، وكمن أحس بتعب سببته له من دون أن أقصد، انتصب واقفاً مستمِحا العذر في المغادرة، لكنه هذه المرة هو الذي قال لي: "اكتب لي كلمة من طريق الناشر إذا أحببت أن نلتقي ثانية".



إلى اليمين: بيكيت بعدسة شوقي عبد الأمير، وإلى اليسار: لقاء في مقهى باريس.

وفي معرض بحثي بشأن هذه المقولة الخطيرة للنفري عثرت أثناء ترجمتي لإحدى قصائد رامبو في تلك الأيام علي بيت يمكن أن يكون صورة حرفية "متطابقة" مع مقولة النفري حيث يقول رامبو في قصيدته الشهيرة "أوفيليا" في ديوانه الأول "أشعار"، وهي من قصائده الموزونة التي كتبها ولم يكن يتجاوز الثانية عشرة:

"أوفيليا، إن رؤاك الكبيرة تخنق عباراتك"!  
ها هم إذا؛ رامبو ("الرؤية الكبيرة تخنق العبارة")، والنفري ("كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة")، وبيكيت ("عندما ترى الحقيقة تنتهي العبارة")... لقد وصلوا جميعاً إلى النقطة نفسها التي هي روح الشعر وعبقرية النص... سوى أن بيكيت لم يكتب ذلك في جملة أو قصيدة، إنما أدركه وعاشه.

بيكيت هذا الصامت الكبير ما زلت أتذكر غضبته واحتداه عندما جاء ذكر الكاتب المسرحي المعروف يوجين أونسكو صاحب "الكراسي" و"المغنية الصلعاء"... لقد أثرت ذلك بنفسي، لكن من دون أن أقصد عندما قلت له وكان ذلك في أول لقاء تعلمت بعده كيف أداري أسئلتي: "لماذا تعتقد أن الحياة عبث؟". وفي هذه اللحظة بالذات كان يردّ عليّ بهدوء وتركيز وبرود قائلاً: "من قال إنني أعتقد أن الحياة عبث؟" قلت: "بكل بساطة لا يُذكر مسرحك أو اسمك إلا وتلصق بهما صفة العبثي". وهنا ردّ عليّ وبإصرار: "إنني أتحدّى أيّا كان أن يجد في كل ما كتبت عبارة واحدة تصف الحياة والوجود بالعبث". فترة صمت ليست وجيزة تلت هذه الكلمات الصارمة التي خرجت من فمه وعينيّه وأنامله وكل شيء في كيانه. فترة من صمت عبّر خلالها أكثر من مئة ملاك - يقول الفرنسيون في لحظات الصمت المفاجئة بين الحضور بأن ملاكاً قد مرّ من بينهم - لم أجرؤ أثناء ذلك على مواصلة الحوار، لكنه ولوحده استدرج:

الصمت في الكلام يمكن أن يقول أكثر فما معنى أن الكتابة نفسها تضمر وتتلأشى فلا يبقى من النص إلا شظايا، ومن الكتاب بضع صفحات! وهنا بادرت صديقي الكبير الصامت بالقول: لكن ما معنى أن كتبك الأخيرة تتضائل في

حجمها وفي عدد صفحاتها؟ أجابني بالهدوء نفسه: "كلما اقتربنا من الحقيقة لا نعود نشعر برغبة لا في الكلام ولا في الكتابة"، قالها وظل مطرقاً كعادته يحك بأصابعه على رخام المنضدة أمامنا في كافيتريا فندق "سان جاك" في باريس، حيث كنّا نلتقي قرب منزله، لكنني لم أشأ الرضوخ بسهولة إلى هذه المعادلة التي تبدو له وكأنها اكتشاف يرى فيه أنه كلما اقترب من الحقيقة اقتنع أكثر بالصمت، ذلك أنني أعرف من سبقه إلى هذا، فما كان مني إلا أن بادرت بالقول: "كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة" بعدما قمت بترجمة فورية لها، وإذا به يرفع رأسه المحني على الطاولة ويوقف بشكل مفاجئ حركة أصابعه من حك واجهتها الممرمية ويحدّق نحوي بعينيّه المسماريّتين الزرقاوين رافعا كتفيه قليلاً وكأنه نسّر يحرك جناحيّه ويتأهب: "من قال هذا؟".

قلت: صوفيّ مُسلم عاش قبل ألف عام في القاهرة اسمه النفري. عاد إلى صمته، لكنه كان صمّتا حذراً غير مستقرّ، قطعه بالتفاتة ثانية نحوي قائلاً: "لم أسمع قط به ولكن...". قلت: إنه مترجم إلى الإنكليزية (لم تكن حينها قد صدرت له ترجمة فرنسية) وسأسعى إلى أن أحصل لك على نسخة منها. ردّ عليّ بابتسامة كانت هي الوحيدة التي عرفتها منه طيلة أكثر من لقاء.

لم أستطع أن أجلب له النسخة الإنكليزية التي كانت معروفة من "المواقف والمخاطبات". لا أعرف السبب حينها، لكنني بهذه المناسبة



من يتعرّف إلى بيكيت شخصياً لا يستغرب مثل هذه المشاهد لأنه، كما عرفته، كان إذا ما التقاك لساعة من الوقت فإنه يكون قد بادلك الحديث شفاهاً لفترة لا تتجاوز الربع ساعة، لكنك طيلة الثلاثة أرباع الساعة "الصامتة" في الواقع تواصل حواراً من نوع آخر مع صاحب "في انتظار غودو"، فهو يبادلك النظر بحدقتيه الزرقاوين كالمسامير إلى درجة أنك أحياناً لا تستطيع التركيز معه وهو يعرف ذلك، ولهذا تجده يزوغ بعينيّه جانباً عندما لا يريد أن يعطي انطباعاً قاسياً لا يقصده، وكذلك فإن لديه عادة شبه تلقائية وهي فرك سطح الطاولة التي أمامه، خصوصاً عندما تكون من الرخام أو الزجاج بأصابعه بقوة وتركيز لبضع دقائق وهو إما يُصغي خلالها وإما يفكر قبل أن يرد أو بكل بساطة عندما لا يريد أن يقول شيئاً، لكن من دون أن يفصح عن مشاعره.

هذا الصمت الأكثر ضجيجاً هو الذي بيكيت على محاورتك عبره، وهو يذهب في صمته هذا إلى أبعد فتجده منتشراً حتى على صفحات كتبه، وخصوصاً الأخيرة منها، وأذكر أن آخر كتاب صدر له كان من ثماني صفحات، وهو عبارة عن رسالة قديمة عثر عليها ناشره في موجوداته من الأوراق وقام بإصدارها في كتاب وغلاف وعنوان - لا أذكره الآن - مؤكداً أنه فعل ذلك بالاتفاق مع المؤلف.

كنت أظن أن الانحسار والصمت داخل النص ينطويان على تفسيرات أخرى غير حوار الصمت، وإذا كان

في منتصف العام 1986 وخلال إحدى لقاءاتي الأخيرة مع صموئيل بيكيت، وقد صارت علاقتي به تسمح لي أن أكون أكثر فضولاً في سؤاله عن جوانب قد لا يرغب التحدّث فيها، سألته عمّا تتناقله بعض الأوساط الأدبية والصحافية في باريس، وخصوصاً ناشره الخاص minuit الذي أورثه بيكيت حقوقه كلها، لأنه لم يخلف أحداً من بعده وقد ماتت زوجته قبله بقليل، عندما لم يقاوم العيش مع الخادمة التي استأجرها له ناشره المذكور، فقد كان هذا الأخير يسرّب بين الحين والآخر بعض المعلومات عن حياته وخصوصياته،

ومن هذه التسريبات ما قيل عن أن بيكيت لم يكن يذهب إلى زيارة صديقه جيمس جويس في منزله في باريس تهرباً من بنت هذا الأخير التي كانت مولعة به، وكان هو لا يطيق ذلك، ولهذا كان عندما يذهب إلى لقاء جويس يقف عند الباب منتظراً صديقه حتى يخرج وكانت الزيارة في الغالب عبارة عن نزهة قد تطول ساعات يتجولان خلالها في أحياء باريس وغالباً ما تقودهما أقدامهما إلى مقبرة مونبارناس، لكنهما لا ينطقان بكلمة طيلة هذه "النزهة"... يظلال صامتين!

سألت بيكيت عن هذه النزهة الصامتة مع جويس فأجابني بأن هز رأسه مؤيداً من دون أن ينبس ببنت شفة.

في الواقع من يتعرّف إلى بيكيت يفهم لغة الصمت حتى أنه في موضع آخر من النقاش ذكر لي عن نزهة أخرى مفضّلة لديه هو وزوجته حيث كانا يحبّان السفر إلى المغرب وإلى طنجة بالذات وفيها نزھتهما المفضلة هناك في مقبرتها... وفي معرض حديثه عن المقبرة ذكر لي أنه يحب فيها الشواهد وحروفها وقد ترك لدي بيكيت رغبة عارمة لزيارة مقبرة طنجة منذ ذلك الحين وكنا في منتصف ثمانينيات القرن المنصرم أي قبل أكثر من عقدين، ولم أستطع أن أحقق هذه الرغبة حتى اليوم... لكنني سأفعل ذلك يوماً وأكتب لبيكيت رسالة من هناك لعله يكون أقرب إلى بوابة العدم المفتوحة على المحيط الأطلسي والتي كان يفضلها.

## الشعراء أول المتهمين... ذكورة لا تُرى

ذكورية، لغة ذكورية، من دون أن يكون ذلك متصلاً بالحديث عن الاستبداد، بهذا كسبت النسوية نقطة في الحرب، لكنها خسرت رؤية مشهد واسم يختفي تحت السطح: خسرت رؤية الرجل معزولاً عن عدته العسكرية، وخسرت رؤية قضيبه معزولاً عن عنقه.

نائل الطوخي



اللوحان اللتان تزيّنان هذا المقال هما من أعمال الفنان فيث ويلدينغ.

لسبب أو من دون سبب، يذكّرني بالنساء. قرف النساء هنا، وهو قرف شعبي وشائع وغير نخبوي، يصبّ في الفكرة البدائية نفسها عن الرجل الإله. الكتابة النسوية من جانبها لم تشر إلى هذا الملمح، لقد تجاهلته تماماً، أما الشاعر علاء خالد، فيكتب في ديوانه "كرسيان متقابلان" عبارة تبدو صادمة لنا، عبارة يضع فيها كل شيء مكانه، أو هكذا يبدو. يقول: "الآلم/ شارة الأنوثة التي تخيم على النسبة الغالبة من حياتي".

القوة هي ملمح ذكوري في الخطاب النسوي، وهي ملمح سلبي بالطبع، لأن القوة هنا تغدو هنا قوة عنيفة، قاسية ومتسلطة، لكن ثمة أمراً لصيقاً يمكن أن يشكل تفصيلاً في خطاب آخر يصف الذكورة بشكل محايد، وهو "وهم القوة". في مرحلة ما من حياتهما، يدرك الرجل والمرأة أن قوتيهما متكافئتان تقريباً، وأن كليهما ضعيف أمام أشياء بعينها، مثل: التهديد بالسلاح، وطأة الظروف الاقتصادية، ظواهر الطبيعة، المرض، الموت، الجن والعفاريت والعالم الآخر. مع ذلك، فالرجال لا يكفون عن التبخج بقوتهم، كما تشكو النساء، مع ابتسامة مشفقة. هذا التوهم الصبغاني للقوة أمر طريف وأحمق بلا شك، ويذكرنا بالأطفال. "الرجال أطفال كبار" هي عبارة أنثوية شائعة عن الرجال، ورغم ذلك، لم يتم تضفيرها في أي خطاب نسوي عن الذكورة. لقد انشغل الخطاب النسوي فقط

على عكس التصورات الأدبية الشائعة عن الأنثى بتعقيدياتها (سبقها العارم، انهزامها، مكرها، حاجتها إلى الدفء، نفورها من الرجال الأغبياء، إحساسها بالتفوق، قوتها وضعفها، ولعها بالتفاصيل، حسبتها، أي: ولعها بالألوان والعطور والمذاقات). يقول مسؤول المخابرات السوفياتية، فلاديمير كربتشنكو، عن لحظة لقائه بعبد الناصر بعد 1967: "كانت أظافره مقروضة حتى اللحم". هزيمة الرجل، ضعفه المبالغ فيه أمام ما يفوقه قوة، هذه الصورة التي تجرح بلا هوادة صورة الإله، تم تجاهلها في الخطاب البدائي المصاغ حول الرجل، برغم تأثيرها في الوجدان العام. على سبيل المثال، المظاهرات العارمة التي طالبت عبد الناصر بعدم التنحي، كانت تالية على الفور لخطاب التنحي الذي ظهر فيه الذكر مهزوماً. قيل دوماً إن قوة المرأة تكمن في ضعفها، يبدو أن هذا لم يقتصر على المرأة أبداً، وإن لم يتم الاعتراف بهذا. في روايته "باب الشمس" يشير إلياس خوري إلى مثل لبناني: "دمعة الرجال تهز جبال". يدلنا المثل على القوة السحرية الرهيبة الكامنة في ضعف الرجل.

وبهذه المناسبة الجيدة، فبكاء الرجال لا يُشار إليه في الكتابات النسوية، وإنما في حديث وانتقادات نساء أقل تعليماً وثقافة يعتبرنه عيباً خطيراً ومثيراً للسخرية. يقال كثيراً: "أقرف من الرجل الذي يبكي

الذكورة لا تعبّر عن نفسها... الذكورة خرساء. ليس ثمة خطاب منمّق يتحدّث باسم الذكورة، مثلما أنه لا خطاب منمّقاً، تقريباً، يتحدّث باسم الشر، باسم الجريمة. واحدة من "جرائم" النسوية ربطها الذكورة بالشر. لم يعد من الممكن الحديث عن روم ذكورية، لمسات

جنس من الجنس الآخر. الفقرة الأولى: "أعرف رجلاً/ يسأل نفسه كل صباح:/ ما الذي يريده رجل من امرأة/ كلما همّت بمس حريها/ أنت في قلبه/ دودة القز"، وثانيتها: "نعم/ أعرف امرأة/ تسأل نفسها كل صباح:/ ما الذي تريده امرأة من رجل/ لو همّت - وحيدة - بمس حريها/ غير أن تن في قلبه/ دودة القز؟". السؤال في المقطع الثاني مفتعل تماماً، يكاد يكون معلومة إذا شئت، بينما المقطع الأول هو سؤال تام، لا ينجرح بمحاولة طرح إجابة. المرأة في السؤال الثاني لا تريد إلا دفع دودة القز إلى أن تن في قلب الرجل، لا تريد إلا أن تحرّكه، تسيطر عليه عبر مس حريها. هذا أحد تجليات المرأة، المسيطرة برقة، عبر مس الحرير. في منتصف الديوان تظهر صورة أخرى لها: "عاشقان/ يرقبان من شرفتهما/ مشاجرة بين حبيبتين مراهقين/ شتمت المراهقة حبيبها/ واتتها الجرة - حتى - على صفعه/ في اللحظة التي هم المراهق برد صفعتها/ رجتها نظرة العاشقة:/ ابصقي عليه!/ فيما توسلت نظرة العاشق:/ احضنها/ أيها المغفل!". نظرة العاشق الذكر اختتمت قصيدة فؤاد، لا لتحدث عن نفسها، لكن لتحدث عن الأنثى، عن لغتها السرية: عندما تصفع الرجل فإنها تكون محتاجة إلى حضنه، والرجل بليد، مغفل بتعبير القصيدة، لأنه لم يفهم هذه اللغة. وهكذا: تجل آخر من تجليات الأنثى، قفزة أخرى

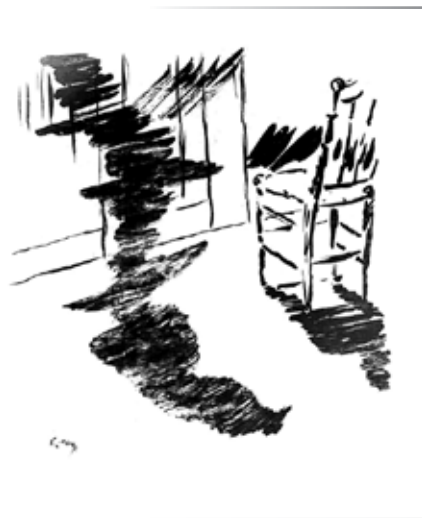
في البدء كان العنف، والعنف كان أمراً مجتمعياً، يمثل له الرجال جميعاً، يتلقّى الرجال الأحداث أوامر الرجال الأقدم بأن يكونوا أقوياء، يتقبّلون حكمهم بأن الرجل المسالم والضعيف هو رجل مخنث، وبأن الذكورة تعني قدرتك على الدفاع عن نفسك وبيتك وقدرتك على الهجوم على الآخرين، وأنها لا تعني قضيبك فحسب، وإنما تعني في الأساس قضيبك الحصري، الوحيد في العالم. هذه الأحكام هي أحكام عنيفة، مفروضة من خارج الرجل (هل يمكننا تصوّر طفل يثور غاضباً إذا ما دأب طفل آخر قضيبه أمامه؟). مفروض على الرجل طوال أيام حياته أداء دور الغيور، الغضوب، الشرس في مواجهة من يعتدى عليه. ضعف الرجل في مواجهة الأمر القاسي الموجه إليه بأن يكون عنيفاً، هو ضعف مركّب: ضعف أمام القوة التي يسعى إلى الحصول عليها، وضعف تحت وطأة القوة التي تهدده بإقصائه عن ذكوريته.

الرجل، في الفقرة السابقة كلها، هو رجلان، رجل يأمر بالعنف ويهدد بأن يعتبر الآخر مخنثاً، وآخر يمثل للأمر خوفاً من الاتهام. وبينما تم حصر الذكورة كلها في الرجل الأول، فلم ينتبه أحد إلى الثاني، لم ينتبه أحد إلى ضعفه المركّب والمحمّل بالدلالات، و"الذكوري" تماماً، كما ينبغي القول.

ديوان "حرير" للشاعر المصري عماد فؤاد، محاط من جانبيه بفقرتين، ينشغل كلاهما بما يريده

على أعتاب الذكرى المئوية الثانية لولادة الشاعر الأميركي الشهير إدغار آلان بو (1809-1849)، نخصص شريط هذا العدد للاحتفاء بصاحب "الغراب" الذي لم يسبق لشاعر قبله أن ألهم مخيلات مئات الرسّامين لرسمه ورسم غرابه، كما فعل هو.

شريط العدد





على لسان الأنثى بعنوان "البنات البنات" وعُدَّت دفاعاً عن المرأة، والأخرى على لسان الذكر بعنوان "إثبت" عُدَّت هجوماً عليها - لم تلفت نظره إطلاقاً صورة الذكر. تراوح المدح والقدح بين: "البنات حُنينين/ كلهن طيبين"، أو: "إوعي تصدق أنثى/ المرأة خلاص/ إلغاء/ إعدام/ غشاشة من ضلع أعوج/ وزى البحر/ في قلبه ضلام". أما الرجل فظل ممسوح الملامح، حتى وهو يتكلم. وظل جاهلين هنا يتحرك بين الإعجاب بالأنثى والتوجس منها، ولم يشعر في الوقت نفسه أنه مضطر إلى قول أي شيء عن الرجل، عن نفسه، كأنه غير موجود، أو كأنه بديهي إلى حد لا يستدعي أي محاولة للشرح. وبالفعل، فالجريمة مشتركة: كما يدعي النسويون، وبحق، فإن صائغي الجزء الأكبر من الخطابات في العالم هم رجال، وهذا يحدث على الأقل في الحيز العام والمباشر والسريع. ربما لهذا السبب، وبسبب السيطرة الذكورية التي لا جدال بشأنها، استبعد الرجل ذاته من دائرة الاهتمام، رأى في كونه موضوعاً للتأمل والاهتمام انتقاصاً من شأنه. تحويل الرجل إلى ذات تسأل والمرأة إلى موضوع يجب السؤال عنه، جعل من الذكورة بداهة غير محاطة بالأسئلة، حتى أصبح الرجل هو الإنسان (وبعض اللغات تجعل المعنيين مترادفين)، والمرأة هي الاستثناء عن الإنسان، هي الخروج من ضلعه الأصلي، كما تعلمنا القصص القديمة. والنتيجة النهائية: نحن لا نعرف اليوم أي شيء عن الرجل، مثلما لا نعرف شيئاً عن كل ما هو بديهي.

هذه ملامح خطاب مقترح حول الذكورة. ليس خطاباً بديلاً، وإنما خطاب مجاور، يفحص نفسية "الجلاد"، ويكشف عن تعقيداتها البالغة، ويبين كيف أنه لا يعمل جلاداً طوال اليوم، وأن ثمة أموراً أخرى تشغله، يمارسها بعد انتهاء وقت دوامه الرسمي في غرفة التعذيب.

أنا أجد من المستحيل أن أكون في الشقة نفسها مع شخص يجعل جسمي ينكمش. وقد أدى ذلك بي إلى مقتي لكل ما تفعله أو تقوله أو تكتبه. النفور الشديد من جسد المرأة التي لا تثير الرجل - بلا تعميمات بالطبع - التعفّف عن المرأة المتاحة، وعن المرأة اللحوج، القرف من اللحم الأنثوي عموماً بعد القذف، جميع هذه تفاصيل لم تظهر كما ينبغي في خطاب صور الرجال دائماً بأنهم "لا يرون أبعد من قضيبهم". انزعاج الكتابات النسوية من شبق الرجال، وتصويره كتفصيلة واحدة من تفاصيل البلادة الذكورية، كان دائماً نفوراً مبالغاً فيه، ولم يعمل إلا في وصفه سلاحاً عسكرياً في المعركة ضد الرجل. لم يتم الاكتفاء بوصف الرغبة الجنسية المتأججة للرجال و هياجهم الدائم، وإنما كان هذا مدخلاً لاتهامهم بالغباء، بعدم قدرتهم على منح الحب "الرومنتيكي"، وأمر آخر يتسم بالطرافة: فالهياج الجنسي للرجال، في الخطاب النسوي، كان مثله بالضبط مثل العنة، التي كانت دليلاً على عدم قدرة الرجال على منح الحب "الجسدي"، وعلى تركهم اللحم الأنثوي في عطشه من دون تفهّم احتياجاته. استخدمت الصفتان المتناقضتان: "العنة والرغبة الجنسية المشتعلة"، كتشجيع ضد الرجل ودليلاً على "جذبه".

كان الخطاب النسوي غير عادل في هذه النقطة، لم يكن أعمى فحسب. أوشك الشاعر صلاح جاهين ذات يوم على اكتشاف أن للذكورة سرا وأعماقا وأوجهاً تختبئ تحت السطح. كتب على لسان أنثى خانها رجلها: "ولا غنى ولا صيت/ دولا جنس غويط/ وكتاب ما يبان من عنوانه". أقول أوشك، لأنه لم يحد من هم المقصودين بـ "الجنس الغويط"، هل هم الرجال في المطلق، أم صنف بعينه منهم. جاهين كتب الكثير عن الأنوثة. في أغنيتين "متناقضتين" كتبهما لمسلسل "هو وهي" - واحدة

"بجسد فاحش/ أتخلع أمام الرجال الوحيدين/ والفاتنين/ وأنت/ في كل مرة ترتجف/ كما لو أفعل ذلك/ لأجلك". هذا كله بدا أنه تبدّد في الفراغ، ظلت شذرات بسيطة فقط منه تظهر وتختفي، ولم تشكل صرحاً منطقياً ومتماسكاً، مثل الصرح الذي أصبح عليه خطاب النسوية.

في يومياته، يكتب الكاتب المصري وجيه غالي عن

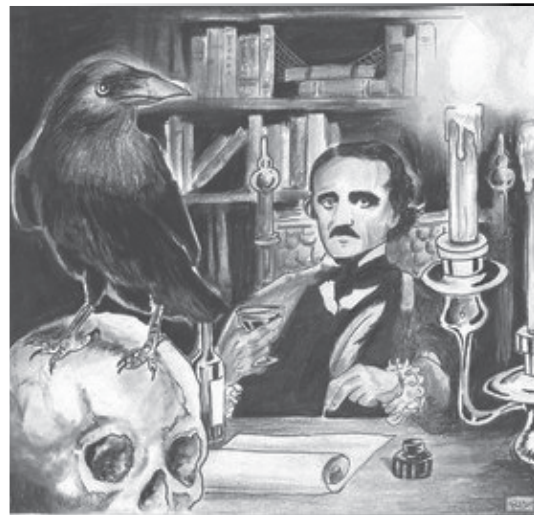
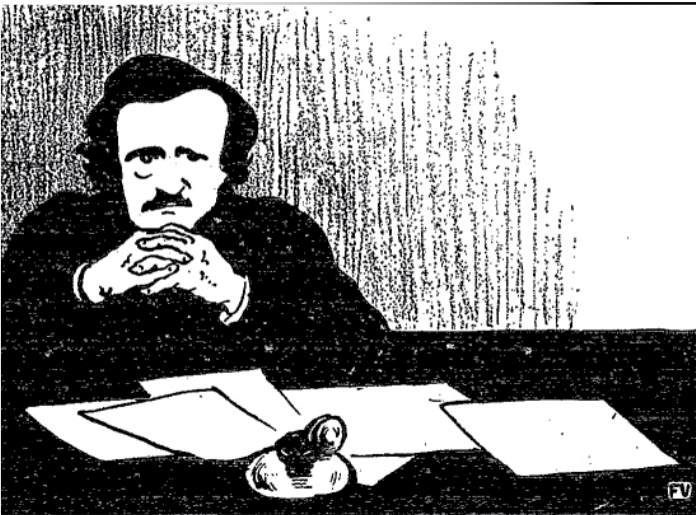


علاقته بناشرته البريطانية، يكتب كيف كانت تحاول إغواءه وهو لا يستجيب إليها: "لا جدوى من الكذب أو النفاق. لقد بت أمقتها. أجدها لا تحتمل. صحيح أنني مريض. وجزء من هذا المرض، أو واحد من أمراض... أن ردود أفعالي العقلية تتوقّف على استجابتي الجسمية للأشياء. ومثال ذلك أنني أتحدث عن الحب، ولكن الحب بالنسبة إلي هو الرغبة الجسمية لا أكثر ولا أقل. وهو ما يفضي بي إلى أن تكون ردود أفعالي ناجمة عن نفوري الجسدي من ديانا.

القوة، كما أسلف القول، ومن الضعف الأخير تنتج الغيرة الذكورية التي تدمر صاحبها. تعبّر أغنية كتبها كامل الشناوي وغناها كل من عبد الحليم حافظ ونجاة الصغيرة، عن الشكوك التي تدمر الرجل، يبدأ الشناوي القصيدة بجملة شهيرة: "لا تكذبي، إنني رأيتهما معا"، شكوك الرجل في محبوبته التي رآها وهي تخونه تجعله يصبح طفلاً حتى وهو يدعي الألوهة والقوة التامة: "كوني كما تبغين ولكن لن تكوني/ فأنا صنعتك من هوايا ومن جنوني". يلتقط عبد الوهاب محمد طرف الخيط، ويكتب أغنية للمطربة التونسية لطيفة: "بحبك كذا زي ما أنت/ بغيرتك عليا/ بقسوة عتابك/ بشكك وظنك/ وثورة شبابك". لم يلتقط عبد الوهاب محمد الخيط كما ينبغي، ظلت الغيرة والشكوك الذكورية مرتبطة بالقوة، بثورة الشباب، وليس بالضعف الطفولي للرجل، ظل تصور الأغنية أقرب إلى التصور البدائي عن الرجل: كلما كان أكثر عنفاً، كان أفضل. للشناوي أغنية أخرى تبدأ بالنغمة الحزينة والمترددة: "حبيبها/ لست وحدك حبيبها/ حبيبها أنا/ حبيبها أنا قبلك/ وربما جئت بعدك/ وربما كنت مثلك/ حبيبها"، إلى أن تنتهي بتدمير الذات: "وسرت وحدي شريدا/ محطّم الخطوات/ تشدّني أنفاسي/ تخيفني لفتاتي/ كهارب ليس يدري/ من أين أو أين يمضي/ شك ضباب حطام/ بعضي يمزق بعضي". ربما كان كامل الشناوي واحداً من أفضل من صاغ خطاباً على لسان الذكورة: خطاباً ينزل بجساره إلى أعماقها وتعقيداتها، إلى سعيها المحموم لتدمير نفسها فور اكتشاف أن قضيبها ليس هو الوحيد في العالم. هذا الظن الذي يثير سخرية النساء، ويمكن استخدامه بسهولة كدليل على الحماقة الطفولية، وهي وجه آخر للرجل. تكتب عناية جابر ساخرة في ديوانها "جميع أسبابنا":

بتصوير الرجال كآلهة طغاة. بسبب "وهم القوة" هذا تحديداً، يأخذ ضعف الرجل ملامح مختلفة عن مثيله لدى المرأة. يصبح الضعف هنا جرحاً نرجسياً لصورة الإله التي يتصوّرها كلا الجنسين عن الرجل. هنا يمكننا فهم المهانة المضاعفة التي شعر بها "السيد أحمد عبد الجواد"، رمز الذكورة الشهير في "بين القصرين" لنجيب محفوظ، عندما أمره الجنود الإنكليز بالحضر في الشارع أمام أولاده. أو يمكننا فهم انتحار الدركي السابق بعدما فشل في إتيان زوجته في رواية علوية صبح "مريم الحكايا". لم تكن العنة هي السبب المباشر في المثال الأخير، وإنما سلسلة من الإهانات قادت إليها العنة. بعدما كانت الزوجة ترفض محاولات زوجها للتقرب منها، يشكوها إلى أخيها، أي: يستغل قوته كرجل ويفشي أسرارها الحميمة، تستجيب الزوجة إلى كلام أخيها الذي ينصحها بتقبل محاولات زوجها. تنهياً له وتقبل محاولات زوجها لاغوائها. لكن الزوج الهرم يفضل في إتيانها بقضيبه، وهو ما يضطره إلى إدخال إصبه بفرجها في محاولة لإرضائها ولحفظ ماء وجهه. هنا يكون انتقام الزوجة المتجبرة. تضربه بالعصا: ضربة لأنه فضحها لدى أخيها، وضربة لأنه فشل في مضاجعتها، وضربة لأنه حاول إدخال إصبه. الجريمة الأحدث (جريمة الضعف، العنة) تقود إلى المحاسبة على الجريمة الأسبق (جريمة القوة، إفشاء أسرارها). بعدها بساعات ينتحر الزوج، الدركي السابق، بإطلاق النار على رأسه.

العنة هي كابوس الرجال. لكن الرجال ضعفاء أمام أمور أخرى أيضاً، أمام السمينة والصلع (ويكتسب هذان الضعفان أهميتهما على ضوء شائعة عملاقة وكاذبة تفيد بأن الرجال - على عكس النساء - متصالحون مع أجسادهم). الرجال ضعفاء أمام الاتهام بالخونثة أو بالمثلية، ضعفاء أمام التقدّم في السن، وأمام





## شعر "الجازية" الهلالية والشعر الشعبي بحسب ابن خلدون

شاكر لعبيبي

المهتّمون بالعاميات في الجزيرة العربية يعتقدون أن أقدم شعر شعبيّ نسانيّ يعود إلى حقبة بني هلال لدى هجرتهم من الجزيرة وملاحمهم في مصر وشمال أفريقيا. الشعر المنسوب إلى الجازية بنت سرحان الدريدي الهلالية مثال على ذلك، وعلى منواله ثمة قصيدة متأخرة لشاعرة حجازية اسمها غريسة، منسوبة إلى بني هلال أيضاً.

ويذكر ابن خلدون أيضاً أن أهل تونس استحدثوا "فن الملعبة" على لغتهم الحضريّة "إلا أن أكثره رديء ولم يعلق بمحفوظه منه شيء لرداءته. (...) وكان لعامة بغداد أيضاً فن من الشعر يسمّونه المواليا وتحتة فنون كثيرة يسمّون منها القوما وكان وكان ومنه مفرد ومنه في بيتين ويسمّون دوبيت على الاختلافات المعتبرة عندهم في كل واحد منها وغالبها مزدوجة من أربعة أغصان. وتبعهم في ذلك أهل مصر القاهرة وأتوا فيها بالغرائب".

الحماسة والانتساع الكمّي في شرح فنون الشعر الشعبيّ وتبريره، لدى ابن خلدون، يدلان على أنه كان على دراية بها، وقبل ذلك، على أنه كان مؤيداً لحضورها في الفعل الثقافي لعصره. وهنا يبرهن ابن خلدون مرّة أخرى على تقدّمه الواضح بخطوات على ذلك العصر. وإن تفريقه بين البلاغة وحركات الإعراب فهو دليل باهر على اعتقاده أن الشعر الحقيقي واحد مهما تنوّعت طرق قوله وألّسنته. تقع فرضيتنا إذاً في أن أغاني النساء تتابع تقليداً قديماً جداً لعلنا نجد في أغاني عشتار الزواجية والإيروسية، تطوّر بسيطاً وصولاً إلى لقب "الشاعرة" بالمعنى المحفوظ لها في التراث العربي الذي نعتقد أنه نفسه المستخدم اليوم في العراق، وربما غيره من البلدان، لقوالات الكلام الشعري في المناسبات، جريئات الفؤاد واللسان. هذه (الشاعرة) هي الاسم الآخر للسيدات الزجالات اللواتي يقلن عفويا الشعر في المناسبات العربية، والأعراس تحديدًا.

بعين أراع الله من لارثى لها تبيت بطول الليل ما تألف الكرى موجعة كان الشقا في مجالها على ما جرى في دارها وبو عيالها بلحظة عين البين غير حالها أيا حين تسريح الذوائب واللحي وبيض العذارى ما حميتو جمالها". ثم يتجه ابن خلدون إلى عاميات الأندلس وموشحاته التي استظرفها الناس جملة، الخاصة والكافة، لسهولة تناولها وقرب طريقها، مذكراً بمخترعها مقدم ابن معافر القبريري ثم أخذها عنه بن عبيد ربه صاحب كتاب "العقد الفريد". وبرع بعدهما عبادة القزاز فالأعشى الطليطلي ثم يحيى بن بقي وابن خلف الجزائري وابن سناء الملك. ويذكر أنهم استحدثوا فنا سمّوه بالزجل والتزموا النظم فيه على مناحيهم لهذا العهد فجاؤوا فيه بالغرائب واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة. وأول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية أبو بكر بن قزّمان. ويذكر أيضاً في هذا السياق كلاً من أبي الحسن بن جحدر الأشبيلي إمام الزجّالين في عصره، وأبي الحسن المقرئ الداني، صاحب: "نهار مليح يعجبين أوصافو شراب وملاح من حولي قد طافوا والمقلين يقول من فوق صفصافو والبيوري أخرى فقلاتو". وثمة الزجّال مدغليس ومن قوله "في زجله المشهور" كما يقول ابن خلدون: "ورزادق ينزل وشعاع الشمس يضرب فترى الواحد يفضض وترى الآخر يذهب والنبات يشرب ويسكر والفصون ترقص وتطرب ويريد تجي إلينا ثم تستحي وتهرب".

في نظمهم يجيئون به مفضناً على أربعة أجزاء يخالف آخرها الثلاثة في رويّه ويلتزمون القافية الرابعة في كل بيت إلى آخر القصيدة شبيهاً بالمربع والمخمس الذي أحدثه المتأخرون من المولدين. ولهؤلاء العرب في هذا الشعر بلاغة فائقة وفيهم الفحول والمتأخرون عن ذلك

تفريق ابن خلدون بين البلاغة

وحركات الإعراب دليل باهر

على اعتقاده أن الشعر الحقيقي

واحد مهما تنوّعت ألّسنته

والكثير من المنتحلين للعلوم لهذا العهد (...) فالإعراب لا مدخل له في البلاغة إنما البلاغة مطابقة الكلام للمقصود (...). وأساليب الشعر وفنونه موجودة في أشعارهم هذه ما عدا حركات الإعراب في أواخر الكلم فإن غالب كلماتهم موقوفة الآخر (...) فمن أشعارهم على لسان الشريف بن هاشم يبكي الجازية بنت سرحان ويذكر ظعنهما مع قومها إلى المغرب: يفز للأعلام أين ما رأت خاطري يرد غلام البدو يلوي عصيرها وماذا شكاة الروح مما طرا لها غداة وزائع تلف الله خيرها يحس إن قطاع عامر ضميرها طوى وهند جافي (...). ومن شعر عرب نمر بنواحي حوران لامرأة قتل زوجها فبعثت إلى أحلافه من قيس تغريهم بطلب ثأره تقول: تقول فتاة الحي أم سلامة

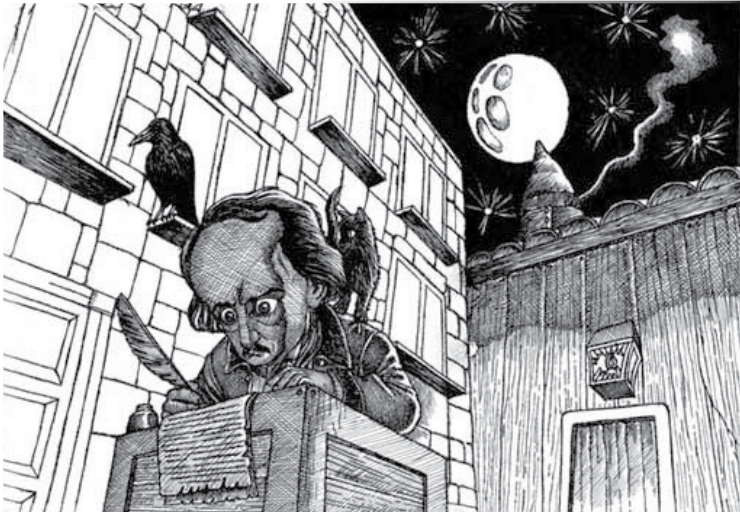
حال هذه الجازية والشريف خلفاً عن سلف وجيلاً عن جيل. ويكاد القادح فيها والمستريب في أمرها أن يرمى عندهم بالجنون والخلل المضط لتواترها بينهم".

وفي اعتقادنا فإن النص المعروف على نطاق واسع لتغريبة بني هلال يشكل نوعاً متأخراً، لكن عفويّاً، من النوع الشعريّ (الملحمة)، بالمعنى الذي يقدمه لها بول زومتورفي "مدخل إلى الشعر الشفاهي" على أساس التحام الملحمة إلى حد كبير بالشفاهي. إن ملاحظات ابن خلدون ذات قيمة فعلية عن شعر الجازية الذي رغم خلوه من الإعراب، يقع في صميم البلاغة، وهذا النوع من الشعر سيتمّد لاحقاً ليخلو كلياً من الإعراب، وليوطن نهائياً شعر العامية بأشكالها الصرفة، خاصة في الشعر النسائي الذي لا يخلو من البلاغة رغم خلوه من الإعراب.

وفي المقدمة يذكر لنا كيف توالد الشعر (المسمّى شعبياً في ما بعد في العالم العربي) من الفصحى: "فأهل أمصار المغرب من العرب يسمّون القصائد (الفصحى) بالأصمعيات نسبة إلى الأصمعي راوية العرب، وأهل المشرق من العرب يسمّون هذا النوع من الشعر بالبدوي والحوارني والقيسي وربما يلحنون فيه ألحانا بسيطة لا على طريقة الصناعة الموسيقية. ثم يغنون به (بالأشعار الفصحى) ويسمّون الغناء به باسم الحواراني نسبة إلى حواران من أطراف العراق والشام وهي من منازل العرب البادية ومساكنهم إلى هذا العهد. ولهم فن آخر كثير التداول

كانت الجازية الهلالية راجحة العقل ومن مستشاري قومها، ومن أجل قبيلتها تركت زوجها شكر الهاشمي، صاحب مكة الذي كانت تحبه والذي أنجبت منه ولداً اسمه محمد. في ملاحم بني هلال لم تكن الجازية الممثل الوحيد للنساء، فقد كانت إلى جوارها شiche أخت الأمير أبي زيد، وخضرة الشريفة والدته، وواصة ابنة دياب بن غانم.

يقدم لنا ابن خلدون في "ديوان العبر" ومقدمته تمهيداً نادراً لظهور أصناف الشعر الشعبيّ، ومن بينه النسائيّ. فهو يذكر أن الناس: "يتناقلون من أخبار (الجازية) في ذلك ما يعنى عن خبر قيس وكثير، ويروون كثيراً من أشعارها محكمة المباني متفقة الأطراف، وفيها المطبوع والمنتحل والمصنوع لم يفقد البلاغة شيء، وإنما أخلوا فيها بالإعراب فقط ولا مدخل له في البلاغة كما قررناه الكتاب الأول من كتابنا هذا. إلا أن الخاصة من أهل العلم بالمدن يزهدون فيه ويستكفون عنها لما فيها من خلل الإعراب ويحسبون أن الإعراب هو أصل وليس كذلك. وفي هذه الأشعار كثير دخلته الصنعة وفقدت فيه صحة الرواية لا يوثق به. ولو صحت روايته لكانت فيه شواهد بأيامهم ووقائعهم مع زناة وحروبهم وضبط لأسماء رجالاتهم وكثير من أحوالهم. لكننا لا نتق بروايتها. وربما يشعر البصير بالبلاغة بالمصنوع منها ويتهمه وهذا قصارى الأمر فيه. وهم متفقون على الخبر عن





## مختارات البارودي ومعارضاته

يسري عبد الغني

للبارودي ديوان شعري كبير، يُعدّ فيه بحق أول من حمل لواء النهضة الشعرية المعاصرة، ونفض به الغبار الذي تراكم على الشعر العربي مدى ألف سنة تقريباً، والواقع أنه كان معلّم نفسه، حيث هدته فطرته إلّا خير ما يحفظ، وتدلّ مختاراته التي طبعت بعنوان "مختارات البارودي" على ذلك، حتّى أنها تعدّ مرجعاً لكلّ شداة الشعر في مختلف العصور.

اللغة (العربية) عند الشعراء أنفسهم، وليس إلى ضعف فيها، فهي هو يلتقي مع أبي نواس في قوله: "وما زلت توليه النصيحة يافعاً إلى أن بدا للعارضين قتيّر" (قتير: أول ما يظهر من الشيب).

فيقول: "وكم ليلة أفنيت عمر ظلامها إلى أن بدا للصبح فيه قتيّر".

ويحاكي بيت المتنبي: "لأن حلمك حلم لا تكلفه ليس التحكل في العينين كالكلح".

فيقول: "فلا تثق بـوداد قبل معرفة

فالكلح أشبه في العينين بالكلح".

وهكذا كان البارودي رائداً بحق

للمدرسة الكلاسيكية الجديدة وفقاً

لتسمية بعض النقاد، والتي سيطرت

على الدوق العربي قرابة قرن من

الزمن، وما يزال لها أنصارها حتى

يومنا هذا منذ أن سار على درب

البارودي: إسماعيل صبري، وعائشة

التيمورية، وأحمد شوقي، وحافظ

إبراهيم، وولي الدين يكن، ومحمد

عبد المطلب، وأحمد محرم، وعلي

الغاياتي من مصر. ومحمد رضا

الشبيبي، عبد المحسن الكاظمي،

وجميل صدقي الزهاوي، ومعروف

الرصافي، من العراق. وشكيب

أرسلان من لبنان، وغيرهم من أبناء

جيلهم، والجيل التالي: علي الجارم،

ومحمد الأسمر، وعزيز أباظة،

ومحمود غنيم، من مصر. وصقر

الشبيب من الكويت، وابن عثيمين

الأب والابن من السعودية، وبدوي

الجبل من سوريا، وغيرهم من

الشعراء الذين اتجهوا الاتجاه نفسه.

وتتجلى قدرته على التصوير في مواطن عديدة، من ذلك وصف شعر المرأة في قوله:

"تهتز من فرعها الفينان في سرق

كسمهري له من سوسن عذب

كأن غرّتها من تحت طرّتها

فجر بجانحة الظلماء منتقب".

لقد اتجه البارودي إلى مجازة

فحول الشعراء في العصور العربية

الزاهية، منذ العصر الجاهلي،

فالإسلامي فالأموي فالعباسي،

منصرفاً عن محاكاة ضعاف

الشعراء في العصرين المملوكي

والعثماني. وقد حاكى هؤلاء من

دون تقليد أعمى، كأنه يتنافس

معهم على المعاني والأخيلة، ومن

هذا جرى وحاكى وعارض شعر

القدامى كامرئ القيس عمدة شعراء

العصر الجاهلي، والناطقة الذبياني

شاعر الاعتذار، وعنترة بن شداد

العنسي شاعر الحب والحرية، وأبي

تمام الطائي شاعر البديع، والمتنبي

شاعر العربية الأكبر، والبحري

شاعر السهل الممتنع، والشريف

الرضي شاعر الجزالة والحكمة، وابن

زيدون الوزير العاشق، وابن خفاجة

الأندلسي البارع في وصف الطبيعة.

ولا ننسى في هذا السياق أنه تتلمذ

على يد أستاذه الشيخ حسين

المرصفي (1229هـ - 1269هـ)، وهو

من علماء الأزهر المشهود لهم بالعلم

والفضل، وهو مؤلف كتاب "الوسيلة

الأدبية"، الذي يعدّ رائد المؤلفات

الأدبية والنقدية في عصر النهضة.

لقد أثبت البارودي أن الضعف الذي

طرأ على الشعر العربي عبر القرون

السابقة له، كان راجعاً إلى ضحالة



وحده بين الشعراء العرب في النصف

الثاني من القرن التاسع عشر، رصينا

قويا في عباراته وألفاظه، متيناً في

أساليبه، صايا في أخيلته، شريفاً في

معانيه، مشرقاً في ديباجته، جزلاً

في تراكييه. واستمع معاصروه إليه،

فأروه يصوغ شعراً غير ما ألفوه من

نظم على مدى ما يزيد عن ثلاثة

قرون مضت:

"أحييت أنفاس القريض بمنطقي

وصرعت فرسان العجاج بلهذي".

انتقل البارودي بالخيال الشعري من

الضيق والسطحية والتقليدية إلى

التحليق في سموات الشعر، مُديراً

عدسته الشعرية بموهبة أصيلة. يقول

عن تجربته مع الخيال الشعري:

"تعرض لي يوماً فصوّرت حسنه

بلورة عيني في صفحة القلب".

وكان ابن الرومي أكثر من نظر

البارودي في شعره، حيث جمع

له 3732 بيتاً، يليه البحري،

وقد اختار له 3297 بيتاً، فسيط

التعاويذي (أبو الفتح محمد بن

عبد الله) وقد جمع له 2789 بيتاً

في مختلف الموضوعات، أما بشار

فيجيء آخرهم مع أنه يستفتح به كل

باب من أبواب المختارات السبعة،

وقد بلغ مجموع ما اختاره له 218

بيتاً، ويتقدّمه الشاعر المتمرد ابن

عنين، وهو دونه درجة.

ولعلنا نلاحظ أن البارودي لم يتأثر

بشاعر عربي قديم معيّن، وبإجماع

النقاد لا يقدم شاعراً عربياً على

آخر، حيث أنه كان يحتكم إلى ذوقه

الخاص. و"مختارات البارودي" بما

فيها من شروح وتعريفات وتعليقات

أدبية مفيدة، تمثل آخر حلقة من

حلقات المجموعات الشعرية التي

تربينا عليها منذ القديم وعُرفت

بـ"الحماسة"، مثل: حماسة أبي

تمام، وحماسة البحري، وحماسة

الخالدين، بالإضافة إلى مختارات

المفضل الضبي (المفضليات)،

ومختارات الشجري... إلخ.

وقد ظل الشعراء العرب الذين

مستهم رياح التغيير الحضاري مساً

خفيفاً، يميلون في مجمل شعرهم

إلى الصنعة، حتى جاءهم البارودي

رائد "مدرسة الإحياء والبعث" الذي

أحس، كغيره من معاصريه، بعظمة

التراث العربي والإسلامي، متيقناً

أن الشعر الجيد يكمن في ما قبل

عصور الضعف والتخلف والجمود

تحت وطأة المماليك والعثمانيين،

فاتجه إلى ذلك التراث، وارتفع صوته

كان مولد محمود سامي

البارودي في عهد محمد

علي (1838)، ووفاته في

عهد الخديوي عباس (1904)،

وتربّى في الوقت الذي كان فيه

أعضاء البعثات من أمثال الطهطاوي

وتلامذته يجردون شباب اللغة

والعلم، ولم تمنعه دراسته العسكرية

من متابعة نشاط هؤلاء إلى جانب

نظره في الأدب القديم، ولذا أطلق

عليه "رب السيف والقلم".

لما تخرّج، ولم يجد جيشاً ينتظم في

سلكه، وجّه همه إلى الشعر مستظهراً

خير ما جاءت به شاعرية الأولين،

وسافر إلى تركيا ثم عاد إلى مصر،

وتولى نظارة الأوقاف والحربية

فرئاسة الوزراء مشتركاً سنة 1881

في الثورة العربية، ونفي من جزائها

إلى سرنديب حيث أمضى فيها

سبعة عشر عاماً، ثم عاد ليتوفى في

القاهرة، بعدما كف بصره.

الأستاذ ياقوت المرسى، وهو آخر من

كتب للبارودي، قام بنشر مختاراته

وعني بتصحيحها وقد صدرت

طبعتها الأولى في القاهرة سنة

1327هـ، عن مطبعة "الجريدة"، في

أربعة مجلدات، مع مقدمة.

والمختارات مرتبة على سبعة أبواب

هي: الأدب، والمديح، والرثاء،

والصفات، والنسيب (الغزل)،

والهجاء، والزهد، تقاسمها ثلاثون

شاعراً، وكما ذكر في المقدمة أنهم

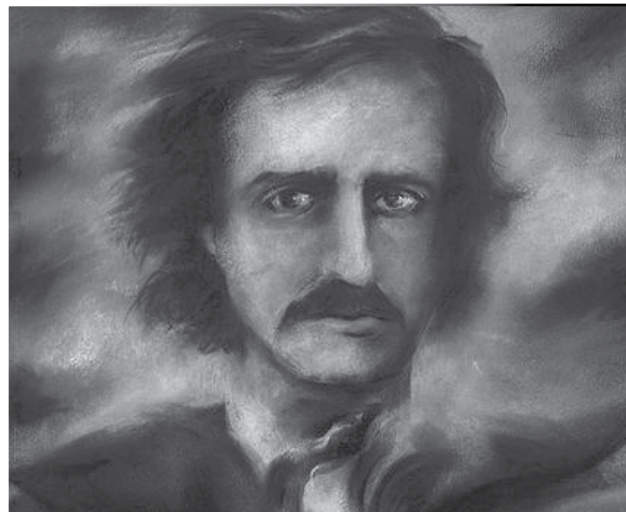
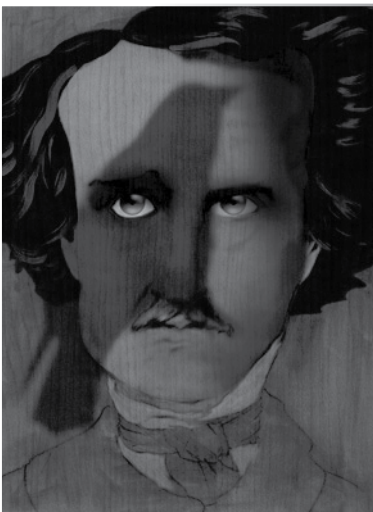
من فحول المولدين، وأشهر هؤلاء:

بشار بن برد، وأبو نواس، والبحري،

وابن الرومي، وابن المعتز، والمتنبي،

والشريف الرضي، والمعري،

والأبيوري، وسبط بن التعاويذي.



# ليون غونتران داما الذي أراد أن يكون زنجياً أكثر من إفريقيا نفسها

آسية السخيري

لمواصلة دراسته عام 1928، واستقرَ في باريس عام 1929، حيث بدأ تعلّم اللغتين الروسية واليابانية. وكان يتابع في الوقت نفسه دراسة الحقوق ويرتاد كلية الآداب، قبل أن ينتسب في فترة لاحقة إلى معهد الإثنولوجيا في باريس. صُدم داما بمظاهر التمييز العنصري في فرنسا وبما يحدث في أماكن أخرى على الجبهة الأوروبية الفاشية وفي بلد العم توم. تابع

عن كتب (أكثر من سيزير وسنغور) مشكلة التمييز العنصري في أميركا، وفي غضون ذلك، ترجم مشاعره ومواقفه في جملة من أشعاره التي عكست ألمه أمام الكارثة العنصرية وتابو العلاقات بين مختلف الأجناس وفضم خيالات تستحوذ على الرجل الأبيض بخصوص السود، كما عرّى ما يعيشه الزوج من إحصالات واضطهاد في مجتمعات البيض. صار سكرتير تحرير مجلة "المطالب الأسود" عام 1935، وبعد عامين نشر كتيبه الشعري "أصباغ" الذي كان مرفقاً برسومات من الخشب المحفور لداعية السلام فرانس مازيريك. عاد إثر ذلك إلى غويانا سنة 1938. نشر "نقش أثري" سنة 1953 و"علامة سوداء" سنة 1956: عنوان مُرعد، لمشروب روحي مرير، يبدو مثلك موسيقى جاز "العلامة الزرقاء" وكوكيتلات منطقة البحر الكاريبي "كوبا حرة".

إلى جانب اهتمامه بالتمييز العنصري على الصعيد العالمي وتضامنه مع الجنود والعاهرات، نجم داما في مسيرته السياسية والأدبية من دون أن يفصل بين أي من هذه الالتزامات. إثر وفاة نائب غويانا، رينيه جافار خلفه داما في الفترة الفاصلة بين عامي 1948 و1951 في الجمعية الوطنية الفرنسية. ارتبط بصداقة عميقة مع آلان لوك وكلود ماکي (الذي نقشه في "علامة سوداء" Black-Label). في عام 1977، أصيب بورم سرطاني تحت اللسان، ثم بسرطان الحنجرة، وتوفي في 22 كانون الثاني سنة 1978 في واشنطن.



ما أنجزه ليون غونتران داما للأدب الزوجي لا يمكن التوصل إلى سرده كما ينبغي مثلما يقول دانيال ماكسيم الذي يطالب برد الاعتبار إلى رفيق سيزير وسنغور اللذين كونا معه الثلاثي المؤسس للشعر الزوجي. هذا الشاعر الذي يُعتبر أكثر من وقم تجاهلهم وأسيء فهمهم رغم أنه كان من أصدق أصوات الكاراييب والعالم الثالث في القرن العشرين.

غنى داما الألثم شعوره بالوحدة، غنى رعبه من أن تتخلّى عنه التي يحبّها وينتظر لقاءها، غنى الحزن والذك والخصوم إلى "التشذيب" كما هو الحال بالنسبة إلى موسيقى الجاز التي يجلبها. يقول الناقد كاثلين جيسال إن داما كان شاعر الوفاء المطلق للإنسانية، والذي سعى إلى فضح المسكوت عنه، وكان الوحيد الذي استطاع الصدم ملء محبته في معاركه كلها من أجل إنهاء الاستعمار وإنهاء انتهاك حقوق بني البشر. "هذا الصباح، أستيقظ والألم الأسود يغمرنيا/ حبيبتي مضت وتخلّت عني / قلبها أسود مثل الفحم" (مقطع من إحدى أغاني البلوز).

لا ينفك داما عن ترداد أنه لم يختّر شيئاً يحبّه في حياته، وهك أدها من أن يحس المرء بأنه أعزل من إرادته في أن يكون هو؟ هك أمر من أن "يببضوا" إنساناً لا يلطم إلى شيء آخر غير أن يكون زنجياً أكثر من إفريقيا نفسها: "مشذب/ كراهيتي تنمو على هامش/ الثقافة/ على هامش/ النظريات/ على هامش الثروة/ التي كانوا يرون وجوب حشوي بها في المهد/ في حيث أن كل شيء في لا يتوق إلا إلى أن يكون زنجياً/ أكثر من أرضي/ إفريقيا التي نهبوها".

ولد ليون غونتران داما في 28 آذار 1912 بكايين (في غويانا الفرنسية). توفيت والدته وهو في عامه الأول فربته عمته. بعد دراسته الابتدائية في كايين، تابع تعليمه في فور دي فرانس بمدرسة شولشر الثانوية حيث كان رفيق فصل لإيمي سيزير. انتقل إلى فرنسا

جراً ضربات القدر القاسية. ×× السوينغ: كلمة إنكليزية تعني "التأرجح". وهو تيار موسيقي يقصد به الطريقة التي يؤدي بها الجاز عندما تقع أرجحة الإيقاع. انتشر هذا الأسلوب في ثلاثينيات القرن المنصرم في أوساط السود الأميركيين.

ثمة ليل  
إلى أليخو كاربانتيني  
ثمة ليل من دون اسم  
ثمة ليل بلا قمر

هدنة الرغبات  
والاحتياجات  
والأناثيات  
التميزة.  
×البلوز: نمط موسيقى صوتي وآلاتي نشأ عن أغاني العمل (السخرة) والترايم الدينية في أوساط العبيد السود ذوي الجذور الإفريقية والمرحّلين إلى أميركا الشمالية لممارسة الأعمال الشاقة. وهو أسلوب غنائي يعبر فيه المغني/ المغنية عن القهر الذي يملأه

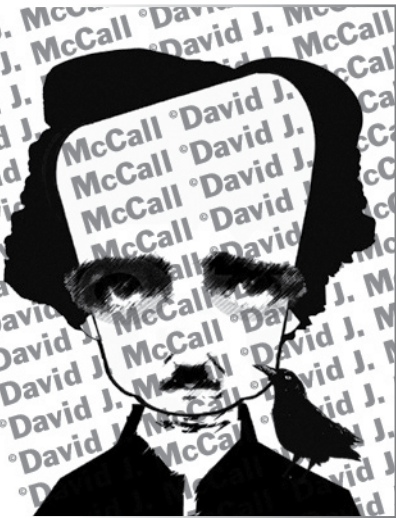
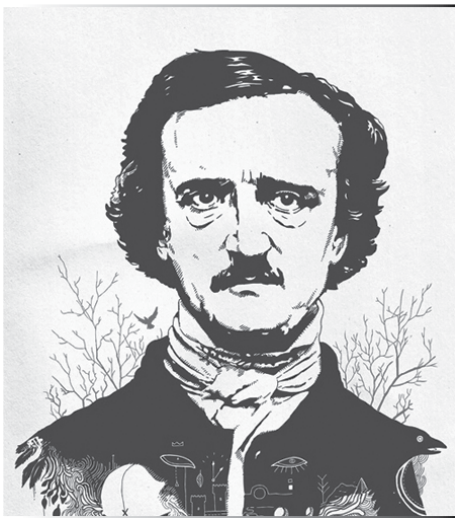
هدنة الحلقات على حدّ سواء السوينغ<sup>(××)</sup>  
حول حلبات  
توترها  
صيحات الحيوانات  
الوحشية  
هدنة التنازل  
هدنة التملق  
هدنة اللعق  
هدنة مواقف  
المفرطين في اندماجهم،  
المنصهرين  
هدنة لحظة  
من حياة طفل طيب

يملاً  
حنجرتي وعيني  
طعم الدم يجيئني  
مراً، لأدعا شاقولياً  
مثل هاجس مباخر  
وثنية.  
هدنة  
هدنة البلوز<sup>(×)</sup>  
هدنة طرققات البيانو  
والبوق المسدود  
هدنة الجنون المقرقع  
بالقدمين  
لأنبساط الإيقاع

جيشان  
العيون  
سعار الأيدي  
حمى أقدام التماثيل.  
هاجس  
يعاودني طعم الدم  
يعلو في طعم الدم  
يهيج أنفي  
يشير حنجرتي  
وعيني  
طعم الدم يأتييني  
طعم الدم يترع  
أنفي

يدحرج  
هيجان الأيدي  
هيجان  
أقدام التماثيل  
منذ  
كم من أنا أنا أنا  
هم ماتوا  
منذ قدموا في تلك الليلة  
حيث كان  
الطام  
طام  
يقرب من  
إيقاع  
إلى إيقاع

جاؤوا هذه  
الليلة  
إلى ليوبولد سيدار  
سنغور  
جاؤوا هذه الليلة عندما  
كان  
الطام  
طام  
يدحرج  
هيجان  
العيون من  
إيقاع  
إلى إيقاع





حيث إلى حد الاختناق  
الرطب  
تأخذني  
الرائحة اللاذعة للدم  
تتدفق  
من كل بوق مسدود  
ليال من دون اسم  
ليال من دون قمر  
الحزن الذي يسكنني  
يضطهني  
الحزن الذي يسكنني

يخنقني  
ليال بلا اسم  
ليال بلا قمر  
كنت أود لو أنني  
لا أقدر على الارتياح فيها  
ما أكثر ما يحاصرني القرف  
من الحاجة إلى الانفلات  
بلا اسم  
بلا قمر  
بلا اسم  
ليال بلا قمر  
بلا اسم بلا اسم  
ليال ينغرس خلالها الاشمئزاز  
في روعي  
أكثر عمقا من خنجر مالي.

#### بكائية الزنجي

إلى روبرت غوفين

لقد أعادوها إليّ  
الحياة

ثقيلة أكثر ومنهكة  
أيامي الحالية لكل منها  
بالنسبة إلى الماضي  
عيون كبيرة تتدحرج من  
الضغينة

من الخزي  
الأيام التي حزنها لا يرأف  
لم تتوقف أبداً عن أن تكون  
في ذاكرة  
ما كان  
حياتي المبتورة  
بلاهتي  
ما زالت كما هي  
بلاهة سالف الزمان،  
بلاهة جلد الحبل ذي العقد،  
والجسد المتفحم  
وإصبع القدم المتفحمة  
واللحم الميت

وجذوة الجمرة  
والحديد الأحمر  
والذراع المحطمة  
تحت وقع سوط  
أطلق عنانه  
تحت وقع السوط الذي يُسير  
البستان  
ويرتوي من دم دمي دم السكر  
وغليون القائد يناطح السماء،  
يتحدّاه.

#### آداب السلوك

إلى إيتيان زابولون  
هم لا يتناهبون في بيتي  
كما يفعلون في بيوتهم  
اليد على الفم  
أريد أن أتناهب دون زهو  
الجسد المتصلب الملثوي  
في العطور المضطهدة للحياة  
التي صنعتها لي  
من وجههم، خطم (\*) كلب  
فصل الشتاء  
من شمسهم التي لا تقدر  
حتى على تدفئة  
ماء جوز الهند المبقبق  
في بطني آناء استيقاظي  
دعوني أتناهب  
اليد هناك  
فوق قلبي  
مذعور  
من كل ما كنت قد أدركت له ظهري  
في يوم واحد.

«الخطم: الأنف عند الإنسان ومقدمة  
الأنف والفم عند الدابة. وخطم  
الكلب عبارة يقصد بها في الفرنسية  
الوجه القبيح أو الشخص السيء.

#### على بطاقة بريدية

من الوضع الجيد لكل زاوية  
بفرنسا  
أن تكون  
نصباً تذكاريًا للموتى  
من الوضع الجيد للطفولة  
البيضاء  
أن تنمو في ظلهم الخليق  
بالرسوخ في الذاكرة  
أولئك الذين يعيشون حشو  
الجمجمة  
بثأر لا بد من أن يؤخذ به  
من الوضع الجيد للأبله  
الألماني

أن يعد نفسه بأن يحيا في جلد  
الفرنسي  
وأن يجعل منه  
وثبات من السرير  
الوضع جيد لأي حماسة  
وطنية  
للبيرة الداكنة السمراء  
للبيرونود فيس

التي سطوا عليها  
مشذب  
إهانة بغیضة  
وسيدفعون لي الثمن غاليا جداً  
عندما تبغي بلادي إفريقيا  
السلام والسلام ولا شيء آخر  
غير السلام  
مؤهل



من أعمال فرانس ماسيريل التي زينت الطبعة الأولى من ديوان "أصباغ".

لكن يا له من ديناميت  
رائع!  
سيفجر الليل  
المعالم الشبيهة  
بالفطر  
الذي ينمو أيضاً  
في بيتي.

#### مشذب

إلى كريستيان وأليون ديوب  
هل يمكن إذا أن يجروا  
على معاملتي على أنني  
المنقح  
في حين أن كل شيء في  
لا يطمح إلى غير أن  
يكون زنجياً  
أكثر من أرضي إفريقيا



Black-Label المشروب الشهير الذي  
أخذ اسمه من ديوان لداما.

كراهيتي تنمو على هامش  
فسقهم  
على هامش  
الطلقات النارية  
على هامش  
نخاسي  
الحمولات العفنة للعبودية  
المستبدة  
مشذب  
كراهيتي تنمو على هامش  
الثقافة  
على هامش  
النظريات  
على هامش الثرثرة  
التي كانوا يرون وجوب حشوي  
بها في المهد  
في حين أن كل شيء في لا  
يتوق إلا إلى أن يكون زنجياً  
أكثر من أرضي/ إفريقيا التي  
نهبوها.

#### شبيه بالأسطورة

شعر أملسه  
أرجله  
ألمعه  
والآن بما أنه يكلفني كثيراً  
أن يكون مجعداً  
في قوقعة طويلة من الصوف  
رقبتي تفرق  
يدي تتوتر  
وأصابع قدمي تتذكر  
رائحة المكلومين الساخنة  
وذاتي المثلجة  
وشعلات الغاز  
مما تجعلهم أكثر أسي  
هذه الليالي التي في نهاياتها،  
الرجل القرد،  
غريباً،  
يتقدم ظلي  
مثل أسطورتني.

#### نحن المملقون

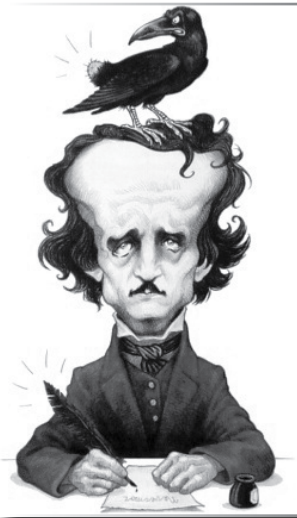
نحن النزر  
نحن اللاشيء  
نحن الكلاب  
نحن الضوامر  
نحن السود  
نحن الذين لا تنتمي إلينا  
إطلاقاً  
لا ننتمي حتى  
إلى هذه الرائحة الشاحبة

للأيام الحزينة العتيقة  
نحن المتشردون  
نحن الغثاء  
نحن العدم  
نحن الكلاب  
نحن النحول  
نحن الزوج  
ماذا ننتظر نحن  
المتسولون  
النزر  
المعدومون  
الكلاب  
الضامرون  
الزوج  
ماذا ننتظر  
كي نلعب دور المجانين  
كي نتبول  
للتنافس  
ضد حياة  
حمقاء وغبيّة  
صنعوها لنا  
نحن المتسولون  
نحن الغثاء  
نحن العدم  
نحن الكلاب  
نحن النحول  
نحن الزوج.

رغبة طفل مريض  
رغبة طفل فطم باكراً عن  
الحليب النقي  
عن الحنان الوحيد الحقيقي  
كنت أستطيع أن أهب  
الحياة الكاملة للرجل  
كي أشعر  
أشعر أنك قريبة  
قريبة مني  
مني وحدي  
أنت دائماً فاتنة  
كما تعرفين  
تعرفين جيداً  
كيف تكونين دائماً جميلة  
بعد أن تبكي.

(جميع القصائد منتخبة من  
مجموعة "أصباغ"، باستثناء  
القصيدتين الأخيرتين  
المنتخبتين من "علامة سوداء"  
و"الأم الأعصاب/ ألم الرأس").

ترجمة: آ. س





## عرزال شوقي أبي شقرا

### تتمّة الطعن في الهواء

فالحضيض ممتلئ بالسواقي ولسنا قادرين على الوقوف لثلا نذوب في البحيرات، وسرنا هكذا وهو هكذا يزداد شراسة ومن الشراسة إلى الهمدرة، ونحن نراقب ونذهل قليلاً والقلق علينا، في عيوننا في حركتنا، والسيارة لا تقع في الجورة وإنما في مهبّ الماء، في مهبّ السؤال هل نصل، هل نرقى إلى البيت، إلى الغداء، مع العائلة، ومع سيدنا الهابط من السماء. ونرقص سروراً لدى الوصول إلى المساحة الناشئة، تحت السقف الناشف ونركب على السؤال تلو السؤال، وحين اصطف الوقت لنا وأعطانا لونا من المودة والراحة المنعشة، جلسنا وأكلنا، وفي الختام كان الرجوع إلى المدينة، وكان أمرنا شبيهاً بما قبل والسيارة تدلنا وتدفش المياه العابثة بنا، وقطعنا النهر والبحر وما نحن نبصر أنفسنا ونمشي كما هي العادة، مشي الغزال حين تركه الفهد أو الأسد، ولا مشهد آخر يعكّر لنا طقس الصفاء.

في شيء من السلام على الأرض، أو نصير جياً فندهب على صدى الرعد ولهب البرق إلى الحائط إلى الحشائش، وهنا نقطف البزاقة التي تمشي كلما سمعت موسيقى العلي، والتي هناك من يطلبها للزواج على المائدة. ولا أحد غريباً، فالكل في رعشة الانفتاح والإقبال على الحياة، وفي حفلة من الرضى واللامبالاة الناعمة، وهكذا نكون في رؤية ناصعة، في شفافية الوجود وهبة النصر على الخفاء وعلى أننا لا قبول لنا إلا بما هو يلائم النفس ويغرق في الدماثة، في أوراق الخريف الجذابة وفي المطر ذاته، حيث الببل أحلى وألذ ويقرب من النشوة الهائلة الرقيق. ولا يخلو المطر من الخطر، وما أننا صعوداً إلى بيتنا في الجبل، ولا ما يمنع أو يصدنا عن الخطوة. فنحن في السيارة الجديدة، وحضرة المطر ينسكب جداً غزيراً وغير هاديء ويقصفنا بالخيوط بالحبال برشقات من عليائه. ويا صاحبي

وكلما جاء ونزل مداراً لا نتحمّل النقاط والاستفهام والأسئلة والفواصل، بل نعبث بكل ذلك، ونكاد نلعب بالحروف، بالماء الذي يحيي والذي يأتينا ونحن عطاش أو ونحن في انتظار الأنس من هذا الطريق، ونرى في الببل حجة للطيران فوق ذواتنا، وإذا نحن نهجم على الضيف، أو نقف مدهوشين قدّامه وننسى الظلم وحدّ السيف وكل أدوات الطعن في الهواء، مثل دونكيشوت، والطمع في العدى مثل المتنبي. وننظر أكثر إلى الفضاء، إلى الغيمات ونحرص أن نكون في الطفولة إذ نؤوب إليها، وهو يردنا إلى السابق من الأزمنة، ولعلنا الطفولة عينها إذ متى أطل ولم يضل ولم ينس أننا نحبه وأنا نريده، ينساب إلى الأماكن العذبة في أمسياتنا وفي الساعات التالية والقديمة، ينساب إلينا أجمعين، وربما نركع تحية لهذا الأمير الغني، والذي يفتح لنا الباب كلما أغلقناه والذي يطرق على النوافذ كلما عمدنا إلى التضييق وإلى أننا نبرد قليلاً أو نحن

### الحمامة ليست في القبّة

كلمة أبي شقرا في تقديم ديوان "في انتظار الكتابة" للشاعر السوداني عالم نور، ألقاها أخيراً في أمسية دعت إليها "دار نلسن" بالتعاون مع سفارة السودان في بيروت.

الشاعر الذي نحتفي به في هذه الأمسية يحمل قصيدته اللبنة القوام والنار معها وإذ يفعل وإذ يلعب بالنار يتشكل عنده الرمز والدور ويقترّب هكذا من شخص آخر، من رمز آخر له عبته وله ناره وهو حامل الهوى الذي صوّره وميّزه الشعر العربي باكراً، وكلاهما كائنات في الانبهار الدائم والحرقة الكاوية وكلاهما يسبحان في ارتفاع عن سطح الواقع وكذلك عن سطح العادات والتقاليد أو أكثر. وكلاهما في جسد يهزل أو يسمن أو ينوء ويتوكأ على الحلم والمشاعر الملتهية. وفيما الفارق مع الأول أنه يستخفه الطرب فيطرب في دنيا أوراقه وفي معانيه وفي ذاته على الأقل، فإن الثاني يتعب فهو تعب، ويكاد ينهدم في برديه من فرط الشوق والحنين إلى النقطة والهدف، إلى حيث يلمع ويتهاوى في لحظة الانفعال أو يتماسك في لحظة الوعي. ولا شك في كل حال، أن حال كلا الحاملين هي القريض والحب وأن هذين هما ما ينفع المرء وأيضا صناعة الشعر إياها التي تشمل غيرها من الصناعات، جلى وناعمة وفاتنة.

وهوذا عالم نور الشاعر الأصيل بالصفّتين وسائر الملامح الفنية والإنسانية قادماً من السودان بحيره وأدواته وقصائده في ديوان جديد له صدر عن "دار نلسن" في بيروت. هذا الديوان ترخّب به وتأنس المدينة، ترخّب بالأسلوب المتين لدى صاحبه، حيث كل شيء يتلاقى في إطار صارم من البيان والبلاغة وحيث الشاعر يرحل إلى جهات عدّة وإلى أغراض مثيرة له وترافقه الفنائية والإيقاع الخاص واللغة التي في طوع له تنساب موزونة في أغلب الأحيان. وينتفض الشاعر في هذه الأثناء ليكون رسولا إلى القارئ ومن حواليه، رسول غايات تزهو بأبعادها، قائمة على نصوص في جلبابها الثمين وعلى ما يزول وعلى ما يبقى، فالشاعر يأسف ويغضب ويرثي ويحزن ويشقى ويقلق ويشتاق، وكل ذلك في بوتقة الفصاحة، وفي إطلالة على منبع تراثي. ولا يغيب الكشف فهي قصائد تنداح على مساحتها وتغرق في نوع من الروحانية التي تعشش في الشنايا وتمضي قدما، وإذا القصائد من عالم نور، طريفة، هادرة متناغمة السياق والسرد المتوافر، عاملة على النزول من عليائها إلى ما يختبئ في الكيان من تساؤلات ومن معالم مفتوحة على الوحي ويحيط بها القلم، ولا سيما شعراً واختراقاً لأي ظرف ولأي ليل حالكة.



بريشة: أسامة بعلبكي.

وعالم نور يتقدّم في وطنه في بيئة من الأهل والأصحاب والأصدقاء والشعراء والأدباء، والآن في بيئة لبنانية تعودت أن تحضن التجارب جمعاء، وأن تكون مرتاحة حيثما تكون، في منابرها في بيوتها، في أبراجها المتاحة لمن يرغب. ولذلك نجد هذه المدينة لأنها جرّبت ما جرّبت وصنعت ما صنعت في الشعر والنثر، تطالع عالم نور من باب الألفة والشاعر هنا له أن يكون من يكون وأن يكون شكله شديد الصلة بالقواعد وحيث الحرية في وسعها أن تجري حرّة كلياً، فلا يستطيع أن يكون إلا كما هو، وإلا أن يكون في ملء عباة، ذلك التقدير على أن يفرحنا في هيئته الشائقة، في بلادنا أولاً إذ هنا يحلو التجوال في التراث وخارجه وأن يبحث عن لون في أملاكه. وأقول إن عالم نور أصالة وأصناف وأنه لمن سعادتني أن أكون ممهداً له وأن يطربنا دائماً عبر قصيدته التي تخرج في مجالها سليمة، كما يكرج الحجل، والعبرة أنه عميق وحالم وأنه في أي من خطواته، يسحب أرنب الشعر من وكرة، ويرينا أن اللعبة تتم بأصولها معه، وأن الحمامة ليست في القبّة وأن الحقيقي يكمن في ما يفعل وما يكتب وما ينظم، وأن القيمة متداخلة فيه. ويرينا أيضاً أنه يفلت العصفور من القفص من عقاله وأيضاً أنه يسكن مرتبة عالية في الشعر العربي، وأن السودان راقية الكلمة، وأن هناك شعراً وشعراء وهم حاضرون في بلاطهم ومطارحهم وفي أمكنتهم الطيبة بادىء بدء، وأنهم على غرار عالم نور يعكفون على الجديد وعلى إطلاق ما في أنفسهم من القوة والثورة والطراوة والآنفاس الحرّ.

ومن ثم هناك موجة مرتبطة بما قبل، وبما بعد، ومن يقرأ عالم نور يبصر أولئك من خلاله، من حركاته وسكناته، وكيف يجوز للشاعر ما يجوز من البقاء داخل القيود، أو أن يتركها بعيداً ولا يقربها إلا للحاجة الطاعنة فيه أو للتغيير التعبيري المتطلب الخيار، في آخر الحكاية.

وعالم نور نموذج آت متفقاً مع الجميع وله نتائج سابق، والجميل في ما نقول أنه ينتعش في تجربته وأنه يسوقها راضية مرضية، وأنه يملك التقنية البيانية، وأنه يملك السليقة وهذه تدوم وتجاور الشاعر في كل يوم وكل وقت، وأنه يملك النغم الذي يحيي والذي يسرّ، وهو ضيفنا في هذه الساعة ونحن في فوران ثقافي وحملة نار وحيث الشعلة في الهواء تهبّ من مرقد العنزة. وأخيراً يملك في متاعه سحراً سودانياً هو جدير به، وهذا السحر كما يتبين لنا لا ينقلب أبداً على الساحر.



# أوهام المسرح العراقي القديم

فاضل سوداني

في "دفتر" هذا العدد يناقش المسرحي العراقي فاضل سوداني بعض الطروحات التي قالت بوجود المسرح السومري أو البابلي من دون أن تستند إلى البراهين والآثار والملحقات الأخرى التي يحتاجها المسرح، وإنما اكتفت بالاستناد إلى الشعر الملقوسي المتميز باحتوائه على أكثر من صوت واحد أو إيقاع (ما يقربه من الدراما والتراجيديات لا كمسرح وإنما كتعاز أو نواحات معبدية أو أغان دينية حزينة) والمناخات والملقوس الدينية في سومر وبابل، وهي ملقوس تراجيدية في جوهرها لأنها تحكي مأساة آلهة الخصب.



المسرح العراقي القديم: غواية أملاها التعصب؟



أخرى لها طابع وجدور البيئة والمجتمع أو الحضارة التي تنشأ فيها، كما هو الحال في الشرق، إلا أنها في بعض الأحيان مرفوضة من المركزية الأوروبية من خلال الشعور بالهيمنة الحضارية.

وكجزء من الانكفاء نحو الماضي والتأكيد الانفعالي على الهوية الذاتية كرد فعل ضد الهيمنة المركزية للفكر الغربي، جاء وقوعنا في الكثير من المغالطات التاريخية والأكاديمية والعلمية، وخصوصاً في المسرح حيث اعتبرت كل رواية أو حكاية أو سرد متعدد الأصوات... مسرحاً. ودفع ذلك أيضاً ببعض الباحثين إلى التأكيد، من دون شواهد تاريخية، على وجود مسرح سومري وبابلي قبل المسرح الإغريقي، انطلاقاً من بناء القصيدة الشعرية اليرافدينية وطبيعة مواضيعها التراجيدية وأصواتها المختلفة، لكنهم لم ينتبهوا إلى أن هذا الشعر في طبيعته يمتلك ميزة متفردة هي تعدد أصوات القصيدة وإيقاعها (سنفصل هذه النقطة في مكان آخر).

إذا، هل يمكن أن تؤكد القصائد التراجيدية ذات الطابع الطقوسي والدرامي، المكتوبة لتمجيد آلهة بلاد اليرافدين، على وجود المسرح في الحضارة العراقية – اليرافدينية القديمة، حتى وإن كانت طقوساً غير موثقة درامياً، أم أن هذا كله أوهام تفرضها الحماسة لتأكيد الهوية؟

استناداً إلى الوقائع والاكتشافات الأثرية، نفترض بدءاً عدم وجود الفن اليرافدي – المسرحي في النشاطات الطقوسية والثقافية في المجتمع اليرافديني القديم، وتحديدًا السومري والبابلي كما يذهب بعض الفنانين أو الباحثين أو الدارسين إلى درجة كتابة الدراسات المطولة والأطروحات الأكاديمية أحياناً، من خلال افتراضهم أن المحاكاة بدأت مع الفعاليات الأولى للإنسان، أو من خلال طبيعة القصيدة السومرية والبابلية، ما يدفعهم إلى التيقن بأن في ذلك إثباتاً لوجود المسرح والدراما والتراجيديا من دون إجراء تمحيص دقيق لطبيعة الشعر اليرافديني الذي يتميز بغناه التعددي في مجال الإيقاع وأصوات القصيدة.

وخلاصة القول إنه من دون أن تكشف لنا الحفريات الأثرية الجديدة أسراراً أخرى توضح آثار الوجود المادي للمسرح أو اليرافدي أو النص اليرافدي السومري أو البابلي، فإن الأمر يبقى ضمن الافتراضات أو التأمّلات والتمنّيات أو التعجّل في بحث غير دقيق. لذلك فإننا نبقي ملتزمين بواقع الحال وبالاكتشافات الحالية التي لم تثبت هذا الأمر، لأن وجود اليرافدي حتى وإن كانت في شكلها

على الحلقة أو الدائرة كشكل هندسي إبداعى. وبالتأكيد فإن هذا لا يلاحظ في المكان فقط، وإنما في هندسة الحكاية والبناء اليرافدي لمثل هذا المسرح الشرقي عموماً.

ومن الطبيعي القول إن المسرح والتراث في الشرق يرفضان التكنيك الواحدى الذي فرضته التعاليم المسرحية الأرسطوطاليسية والإغريقية والرومانية عموماً، وكذلك الكثير من التطوّرات المسرحية التي بُنيت عليها، ما أغلق دائرة التواصل والاكتشاف حتى يومنا هذا، في معنى وضع المسرح في إطار الماضي، وجعله في حالة من السكونية والاغتراب، وهذا بالتأكيد يفرض على المسرح أن يكون غير متعدّد، بل ثابت الجذور التي تمتدّ إلى أرسطو، ما يعزله عن الحياة ويختصره في المسرح الأرسطوطاليسي ومسرح العلية الإيطالية فحسب. وعندما بدأ الكثير من المنظرين في محاولة لتطوير المسرح الأوروبي، لجأوا إلى التراث وأساطير الحضارات والشعوب الشرقية كآنتونين آر تو، غروتوفسكي، بريشت، وبيتر بروك.

هكذا يمكن القول إن الشكل الأرسطوطاليسي في المسرح المعاصر الذي تفرضه الثقافة الغربية، والذي يفرض هيمنة المركز ولا يعترف بإمكانيات (وطقوس) الثقافات الأقل مركزية، وخصوصاً في أوروبا والغرب، والذي يلغي هذا التنوع الثقافي والفني كله في هذه الثقافات، هو ليس الشكل الوحيد، وإنما يأخذ أشكالاً ثقافية غنية

القديمة يتمثل في احتوائه على أكثر من صوت واحد أو إيقاع ما يقربه من اليرافدي والتراجيديا لا كمسرح وإنما كتعاز أو نواحات معبّدية أو أغان دينية حزينة، أو منقبة دينية تؤدّيها جوقة من الكهنة بمصاحبة الجماهير في الاحتفالات الطقوسية، كما هو الحال في الأناشيد الدينية الكنسية في الديانة المسيحية والتي ما زالت تقام حتى اليوم.

لذلك، ومن ضمن الخصوصية الاجتماعية والثقافية لخلق المسرح، يمكن القول إن طبيعة الحياة في الشرق تجعل من المسرح فرجة يومية سواء أكان في قضاء المدينة أم فرجة تمارس حتى في غياب التقنية المسرحية الغربية. ومما يفرض هذه الممارسة هو قضاء المدينة الشرقية الذي يدفع الإنسان إلى الفعل الحياتي الغني بإبداع حتى وإن كان بدائياً، إذ أن المسرح هو ممارسة حياتية تحتاج العقل والخيال المبدعين والفضاء الذي يحولها إلى طقس فرجوي بالرغم من أن المكان في فضاء المدينة الشرقية يبدو وكأنه هندسة زخرفية خارجية إلا أنه يمتلك أيضاً طابعاً هندسياً روحياً، داخلها يؤشر إلى ميثافيزيقيا وتصوّف روحي عميق. فالمسجد والمعبّد والسوق والساحة العامة والخيمة وفضاء المدينة العربية ذاتها وغيرها، هي أماكن جاهزة لذلك الطقس المسرحي البصري الديناميكي المبني لا على هندسة البناء اليرافدي الأرسطوطاليسي الذي يأخذ طابعاً هرمياً مبنيًا على التمهيد للحدث والعقدة (الأزمة) وبعد ذلك الحل أو الانفراج، وإنما على مستويات وطفرات بنائية للحدث والحكاية أو من دونهما ما دام المكان وهندسته ومكوّناته والفضاء المملوء بالرموز والإشارات والدلالات والإحالات وغيرها تعتبر جزءاً من الفرجة.

وهذا متوافر بالتأكيد في طبيعة الحكاية والأسطورة الشرقيتين، وكذلك في طبيعة هندسة المكان المبني

أطروحات غير مُجدية لا بد من التأكيد بدايةً على أننا لا نريد الدخول في نقاشات غير ذات دلالة، بما يجعلها غير مجدية عندما نفترض عدم وجود الفن اليرافدي – المسرح في النشاطات الطقوسية والثقافية في المجتمع اليرافديني، وتحديدًا السومري أو البابلي، على عكس ما جاء به بعض الفنانين أو الباحثين أو الدارسين للتأكيد على وجود المسرح السومري أو البابلي، لكننا لدى دراسة هذه الأطروحات نكتشف بأنها لا تمتلك البراهين والدلالات على التأكيد العلمي والأكاديمي والآثاري، ونكتشف بأن السبب الحقيقي وراءها هو التعصّب القومي أو الانفعال الوطني وتأكيد الهوية.



بابل مُتخيّلة.

لكن ما أفترضه أنا، وفي يقين الرأي، هو أن الباحثين لا ينتبهون إلى أن تعدد أصوات القصيدة الدينية وإيقاعاتها المختلفة في الشعر السومري والبابلي هو إحدى ميّزات النواحات الدينية والتراجيدية والطقوسية التي كانت تقام في المعبد، ومن الممكن القيام ببعض التغييرات وإعداد قصيدة أو مجموعة قصائد وتهيتها كنص للمسرح كما هو الحال في التعزية وأحداث المأساة الحسينية، لكن حتى هذا لا يثبت وجود أولي للمسرح. إذا الجوهر الذي نبثئ به هو أن هذه الميّزات لا تجعلنا نفتتن بوجود مسرح سبق للمسرح الإغريقي إلا إذا أكد ذلك علماء الأثرية.

اللغة المتفوّقة دلالة وشاعرية، والتي من السهولة اكتشافها في الطقوس التراجيدية السومرية والبابلية، توهمنا أحياناً بوجود المسرح، وتدفع الباحثين إلى التأكيد على أن ذلك كله لا بد من أن يكون مسرحاً، لكن ما فائدة هذا التأكيد الآن للمسرح المعاصر ما دام غير قادر على تأكيد وجوده في المستقبل؟ وما يُدهشنا حقاً هو أن ثمة طغياناً لميّزات درامية وتراجيدية شعرية للشعر الطقوسي لهذه الحضارات



زواج إنانا من دموزي (تموّز).



البدائي أو الديني، لا يقتصر فقط على وجود قصائد شعرية ومناحات مطوّلة أو لوتورغيات أو حتى حوارات تعزية دينية، وإنما يتطلب وجود نصوص ومكان للتمثيل والأداء ونصوص درامية وكتاب دراما (حتى وإن كانت بدائية ومختلفة عن القانون الأرسطوطاليسي في المسرح) وملحقات أخرى خاصة بالعرض أو اللعب الدرامي كما هو الحال في الاكتشافات الأولى للدراما والمسرح الإغريقي القديم قبل زمن شاعر المسرح الأول أسخيلوس، أي منذ أن بدأت الرجفة الأولى للجسد في طقوس احتفالات ديونيسيس، أو كما هو الحال بالنسبة إلى نصوص المسرح الهندي القديم أو مسرح النو والكابوكي الياباني الذي نشأ ما قبل الميلاد بتكامل نصوصه وكتّابها



لوح ملحمة جلجامش.

وأماكن إقامته وملحقاته الأخرى التي لها حضورها المعاصر. لكن الحقيقة هي أن ثمة ميزة تكمن في طبيعة الحياة الراقدينية الغنية الأوجه والمجالات وتعدد التراجيديات - المناحات الخاصة بالآلهة، ما ينعكس على الثقافة عموماً، والشعر خصوصاً، فتمنحهما الغنى في التعدد، فالقصائد الدينية والتراجيدية تفرض تعدد أصوات القصيدة الطقوسية وإيقاعاتها المختلفة في الشعر السومري والبابلي (كما أشرنا) والتي تعتبر نواحات دينية وتراجيدية - طقوسية كانت تقام في المعبد من أجل مشاركة الآلهة أحزانها ومناقبها وأفراحها كجزء من اللوتورغيات النواحية لتمجيد الآلهة وتقديم الشكر لها في سبيل زيادة اهتمامها بالإنسان ومساعدته على تجاوز غضب الطبيعة وقساوتها، خصوصاً في مجال الخصب، وكذلك في حال نشوب الحروب بين دويلات المدن العامرة التي كانت تغزوها مدن الجوار، ما يسبب كثرة الحزن والندب على الخراب الذي يلحق بها. وكانت هذه الغزوات تفرضها طبيعة المجتمعات التي تعاقبت على وادي الرافدين آنذاك.

وما يؤكد رأينا في عدم وجود المظاهر المسرحية وشروطها الأنفة الذكر - بالرغم من أن الشرق يمتلك تراثاً تراجيديا ودراميا في حياة شعوبه التراجيدية - هو أن تعدد أصوات القصيدة واختلاف إيقاعها يفرضان سهولة القيام ببعض التغييرات عليها، وبالتالي يسهل القيام بإعداد دراميّ لقصيدة واحدة أو مجموعة القصائد لتهيئتها كنص للمسرح كما هو الحال في نواحات وقصائد الحزن على الإله ديموزي - تمّوز، أو الرثاء على المدن وأهم هذه النواحات هو الرثاء على مدينة أور مثلاً، أو نواحات التعزية التي فرضتها أحداث المأساة الحسينية، إضافة إلى أن المثال الحي على ذلك هو جميع النصوص الراقدينية والبابلية الدينية أو الملحمية كملحمة جلجامش.

إذاً، لغة الأساطير والمناحات والملاحم هي لغة شعرية مكثفة يرسمها خيال يفوق الزمن، تفرض ميزات متفرّدة، فمثلاً يستطيع الشاعر العراقي القديم أن يجعل من حلم ديموزي - تمّوز تأويلاً يعبر بشكل كبير عن غنى النفس الإنسانية، ويعبر

أيضاً عن دور الحلم - الرؤيا التي تعبّر بدورها عن مأسوية النهاية الحتمية لمصير الإله، إضافة إلى أنها لغة إيقاعية تصويرية فيها الدفق الدرامي والتراجيدي والدفق الشعري أيضاً، كما هو التعبير عن حلم ديموزي - تمّوز:

"استيقظ،

كان حلماً

اضطرب، كان رؤيا،

فرك عينيه،

انتابه دوار .

هذه هي الأسلبة والتكثيف لكل رؤيا وحلم شعري، واللدان يفوقان كل ثرثرة شعرية معاصرة.

وإذا اعتبرنا كل ما هو موجود من القصائد الشعرية والنواحات مسرحاً، أو اقتنعنا بحقيقة غير مُقرّة تاريخياً، كما هو الحال في قولنا بوجود المسرح في سومر أو بابل، فإن ذلك لا بد من أن يخلق خلافاً تاريخياً وأكاديمياً. لكن ذلك لن يمنعنا من القول إن لغة الشعر هذه هي لغة دالة وشاعرية وغنية بالرموز وتعدد المعاني والإحالات والتناص والروح الدرامية إذا اقتضى الأمر.

إذاً، الجوهر البحثي الأكاديمي يفرض علينا الآن أن نؤكد بأن

ميزات الأساطير والملاحم والشعر السومري والبابلي لا تبرهن على وجود مسرح في هذه الحضارة سبق المسرح الإغريقي (من دون تأكيد الحقيقة التاريخية والأكاديمية والعلمية)، إلا إذا أكد ذلك علماء الأثرية من خلال الحفريات في المستقبل واكتشاف تلك الضرورات التي ستؤكد وجود الدراما، النص والمسرح وملحقاته والشروط الأخرى لوجوده. وبما أن الأمر على هذه الشاكلة إذاً، لماذا هذا الإصرار من قبل بعض الباحثين على شيء غير مثبت وليس له جذور؟ ومن ثم ما فائدة إثباته للمسرح المعاصر، سوى أن يكون أرشيفاً في أفئدة باردة؟

والشيء المهم الآن هو هل يمكن أن تؤكد هذه القصائد التراجيدية ذات الطابع الديني - الدرامي والطقوسي على وجود المسرح في الحضارة الراقدينية - العراقية القديمة أم أن ذلك مجرد أوهم غير موثقة لباحثين متحمسين؟

### كيف نفهم المسرح القديم؟

ورد الكثير من القصائد المتعددة الأصوات والإيقاع في الحضارات القديمة، يشترك فيها أكثر من صوت، ما يوحي بأنها حوارات لشخصيات تتحدّث. ففي القصائد التي كتبت عن قلق إينانا (عشتار) في اختيار حبيبها وقلقها في المفاضلة بين الراعي ديموزي - تمّوز والفلاح، لم تقتصر الأصوات على أصوات إينانا والفلاح والراعي والشاعر، بل تعدت ذلك إلى أصوات أخرى كصوت الأم الإلهة أو شقيقها الإله أوتو وغيرهما.

لذلك فالأجدى تشخيص درامية وتراجيدية السرد والنصوص والقصائد السومرية والبابلية كشعر ومناحات ومناجاة حوارية مع الآلهة، والتأكيد على أن الملاحم والأساطير التي وصلتنا متداخلة مع طقوس وفعاليات فيها الكثير من الملامح الدرامية، إضافة إلى تشخيص السرد الأسطوري والتعدد الصوتي والإيقاعي في القصيدة الواحدة، ما يسهل إلقاءها وتجويدها والنواح بها أمام جمهور



### تعدّد أصوات القصيدة الدينية وإيقاعاتها المختلفة في الشعر

السومري والبابلي هو إحدى مميزات النواحات الدينية

والتراجيدية والطقوسية التي كانت تقام في المعبد، ومن

الممكن القيام ببعض التغييرات وإعداد قصيدة أو مجموعة

قصائد لتهيئتها كنصّ للمسرح

المعبد المتدين أو في الشارع، ويثير ذلك بالتأكيد الرغبة في المشاهدة والمشاركة، ما يؤثر على روح وذاكرة الإنسان الذي يستجدي بركة الآلهة وعطفها خوفاً من غضب الظواهر الطبيعية وانفلاتها. ويُعتبر ذلك من أهم أهداف الشعر الديني ودرامية القصيدة الطقوسية وأسباب تراجيديتها في بلاد الرافدين؛ أصحاب الرؤوس السوداء.

وانطلاقاً من ذلك حاولنا التأكيد هنا على لازورد اللغة ودراميتها من

خلال تحليل

فضاءات بعض

الفعاليات

الطقوسية

وما صاحبها

من أساطير

وملاحم

وتراتيل

ومناحات

ولوتورغيات

وغيرها. فمثلاً

نرى أن هذه

الغنائية التي

تشبه كثيراً

لغة "تشيد

الإنشاد"،

والتي تتغنّى

بها إنانا

بعدما فضلت

الراعي الإله

ديموزي، والتي

كتبت برقة

ورومنسسية

متناهيتين،

تدلّ على

غنى الشعر

القديم المليء

بكثافة الصورة

وبأسلبة

الحدث. ففي

زمن الملك شو

- سين، تقام

مراسيم الزواج

المقدس في

البلاد وتحت

إشراف الكهنة،

وكان زواج

الملك الإله

من الكاهنة

(الإلهة) يتمّ

في جناح خاص

في المعبد حيث يُعدّ للمتزوجين سرير. الأرض يطعم باللازورد ويجهز بفراش وثير وأغطية جذابة، وعندما يتمّ تقديم الملك إلى عروسه تبدأ الأخيرة بترديد أغنية عاطفية تتضمن دعوة سافرة إلى "الوصال الجنسي" باعتباره العنصر الأساسي الذي تدور حوله عقيدة الخصب، وما تمخض عنها من طقوس، وخلال هذه الأغنية تبوح العروس إلى عريسها الملك بشوقها العميق وفرحها ببلقائه، ومن ثم تدعوه إلى أن يبادلها "الحب" على سرير الزواج، والأغنية تقول:

"أيها العريس الحبيب إلى قلبي،

جمالك باهر، حلو، كالشهد،

أيها الأسد الحبيب إلى قلبي، جمالك باهر، حلو، كالشهد، لقد أسرت قلبي فدعني أقف في حضرتك، وأنا خائفة مرتعشة أيها العريس سيأخذونني إليك إلى غرفة النوم، لقد أسرت قلبي، فدعني أقف في حضرتك، وأنا خائفة مرتعشة، أيها الأسد ستأخذ بي إلى غرفة نومك.

أيها العريس دعني أدلك، فإن تدليلي أطعم وأشهى من



تمثال جلجامش.

الشهد،

وفي حجرة النوم، الملائى بالشهد،

دعنا نستمتع بجمالك الفاتن،

أيها الأسد، دعني أدلك،

فإن تدليلي أطعم وأشهى من

الشهد.

أيها العريس لقد قضيت وطر لذكّك

مني،

فأبلغ أمي وستعطيك الأطايب،

أما أبي فسيفدق عليك الإهبات،

وروحك، أنا أعرف كيف أبهج روحك،

أيها العريس نمّ بيننا حتى انبلاج

الفجر،

وأنت لأنك تهواني،

هبني بحقك شيئاً من تدليلك



الألاعيب والتزلف والخداع والحيل التي اعتمدتها. كذلك اعتمادها هذه الأساليب بغية منع عفاريت العالم السفلي الذين رافقوها من القبض على معارفها واعتقالهم كبديل عنها. إنما تظهر كل وحشيتها وقسوتها وحقدتها وغضبها في وجه الإله دموزي - تموز لأنه لم يتظاهر بالحزن والتزلف الكاذب لدى عودتها من العالم السفلي، لكنها ستحزن عليه لإنقاده، فمن دونه لا تستمر الحياة. هذه المميزات والصفات التي أسبغها الشاعر السومري على شخصية إنانا تترك لدينا انطباعاً بتكامل شخصيتها. ويمكن القول إن الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات والأحداث هو فضاء سحري ودرامي وتراجيدي فيه الكثير من الطقوسية والجاذبية. لقد منحنا تصورنا الثقافي والفكري المعاصر نظرة شمولية إلى التاريخ الروحي للإنسان، ما دفعنا إلى التفكير في أن التاريخ هو حلقات حضارية مترابطة. إضافة إلى أن تطوّر التاريخ المسرحي فرض أشكالاً وإمكانات جديدة وأماكن عرض متعددة بحيث يمكن الآن اعتبار أي مكان صالحاً للعرض، ومن هنا يمكن القول إن الشكل المعاصر للدراما ليس الشكل الوحيد، وإنما يأخذ أشكالاً أخرى تدفع الإنسان إلى الفعل الحياتي الغني، حتى وإن كان بإبداع بدائي.

لكن هل يمكن كتابة مسرحية معاصرة من هذه النصوص الشعرية السومرية أو البابلية أو المناحات واللوتورغيات واستغلال الإمكانات الدرامية والتراجيدية المتضمنة في ملحمة جلجامش كمقاربة درامية جديدة؟ بالتأكيد، فما ذكرناه يؤكد على وجود خزين من الأحلام والرؤى التي يجب أن تُهَيَّأ بمسرح يمتلك ذبذبه الحلمية والشعرية والشرقية المتفردة.

عشتار وهي تدخل بوابات العالم السفلي وتعريتها لتهيتها للموت، صورة درامية وتراجيدية عن علاقة الإنسان بالموت، إضافة إلى كونها صورة فنية لها دلالاتها الطقوسية في فضاء الطقوس، سواء أكان في الحلم أم في الحياة أم في العرض المسرحي. وقد عبّر الشاعر عن موت إنانا التراجيدي بأسلوب فيه الكثير من العنف والغضب والرمز: "ضربتها أحالتها جثة هامدة".

وبالنسبة إلى دموزي - تموز الذي يهرب من عفاريت العالم السفلي، فيلتجئ إلى الإله أتو ليغير صورته كي لا يعرفوه، فيعتبر تحوله إلى أفعى لدى مطاردته تحولاً مسرحياً فيه الكثير من التعريب، وهذا يحتاج إلى دراسة أخرى.

أما شخصيات الطقوس في أسطورة "هبوط إنانا - عشتار..."، فقد رُسمت بشكل فيه الكثير من الكمال من قبل الشاعر السومري الذي ما زال يُقلِّقنا من خلال انعكاس المشكلة التي عالجها وانعكاسها على مشكلتنا المعاصرة. وبالرغم من أن معظم الشخصيات من الآلهة، إلا أن شاعرنا السومري استطاع معالجة المشاعر الإنسانية المتمثلة بالخوف والقلق والجشع والصفات البشرية الأخرى، وهذه إحدى ميزات ميثولوجيا وادي الرافدين كون الآلهة بشراً غير متعالين على الإنسان رغم عليانها من طريق سكنها السماء.

فتصرّفات الإلهة إنانا وطموحها في الاستيلاء على عالم الأموات، إضافة إلى عالم ما فوق الأرض، يدلّان على أنها شخصية مأكرة تعتمد الحيلة والخديعة للوصول إلى مأربها، وهذا واضح بشكل جلي من خلال

لا بدّ من أن يُعيدني إلى الحياة ثانية".

وبالتأكيد فإن هذه القصائد تؤكد ما ذهبنا إليه في مسألة تعدّد الإيقاع والأصوات والأدوار في الشعر السومري والبابلي. فمن خلالها نلاحظ بأن ثمة ثلاثة أصوات هي صوت الشاعر والآلهة عشتار وصوت آخر يؤكد النبوءة، وقد يكون هو صوت رجل الشارع أو الكاهن.

ومن خلال المقاطع الشعرية التي أوردناها من أسطورة "نزول إنانا



رسم عراقي قديم يمثل خلق الإنسان الأول بواسطة الإلهة أتوناكي.

عشتار إلى العالم السفلي، يتضح لنا التعدّد الصوتي والإيقاعي في القصيدة الواحدة، والمبني على التكرار المفاجئ، سواء أكان في الكلمة أم في الجملة، وكأنه الموتيف الموسيقي. ثمة ثلاثة أصوات تحدّد لنا ثلاثة إيقاعات صوتية هي: الشاعر، إنانا، والبواب، وفي المحاور الأخرى نسمع صوت الشاعر ونشوير والآلهة أنكي. وبالتأكيد فإن المتحاورين (إنانا والبواب) يشكلان إيقاعاً حوارياً في الحاضر (الآن)، أما الشاعر فإنه يعبر عن الماضي لأنه يصف ما حدث في الماضي قبل أن يبدأ المتحاوران حوارهما. لذلك فإن تعدّد الأصوات هنا يأخذ شكل حوارات ثنائية أو الديالوج، وهذا ما يقرّبها من الحوار الدرامي ويسهل معاصرتها وإعدادها كدراما. وبالتأكيد فإن انتزاع الحلي والملابس من الإلهة

أنا، جذلانة أمشي، أتيت إلى بوابة ننجال أنا، جذلانة أمشي، إلى أمي سوف يقول الكلمة".

لنتناول الآن بعضاً من هبوط الإلهة عشتار إلى العالم السفلي للبحث عن حبيبها تموز بعدما اقتيد إلى العالم السفلي:

"أسأل التلال والوديان: أين زوجي؟"

أقول لها: "ما عاد بإمكانني أن أجلب له الطعام."

ما عاد بإمكانني أن أقدم له الشراب"

ابن أوى ينام في فراشه.

الغراب يُقيم في حظيرته.

تسألونني عن نايه القصب؟

لا بدّ من أن الريح تعزفه له.

تسألونني عن أغانيه الجميلة؟ لا بدّ من أن الريح تغنيها له".

أو كما في توصيات إنانا إلى نشوبر قبل النزول إلى العالم السفلي للبحث عن الإله:

"إذا لم يقف إنليل إلى جانبك في هذا الأمر، فاذهبي إلى أور، وفي أور عند دخولك البيت، الذي هو بيت الرهبة في البلاد، بيت الإله نانا، انتحبي أمام نانا، أبتني لا تدع معدنك الثمين يعلوه غبار العالم السفلي."

وإذا لم يقف نانا إلى جانبك في هذا الأمر، فاذهبي إلى أريدو في أريدو لدى دخولك بيت أنكي، أبتني أنكي لا تدع لازوردك الثمين يتكسر كحجر، لا تدع العذراء إنانا تموت في العالم السفلي

الأب أنكي ربّ الحكمة الذي يعلم "طعام الحياة" ويعلم "ماء الحياة"

وملاطفتك، يا مولاي، الإله، يا سيدي الحامي، موضعك جميل حلو كالشهد، فض "يا شور - سين الذي يُفرح قلب إليل"

ألا هبني من ملاطفتك ضع يدك عليه

قرب يدك عليه كرداء الـ "جشبان".

هذه قصيدة غناء بابلية من قصائد "نانا القصير على شرف زوجته الكاهنة" (كما أوردتها حسين الهاللي).

وثمة قصائد أخرى تميّزت باختزال اللغة أحياناً إلى كلمة يمكن تأويلها بمعان كثيرة، وكذلك تدلّ على تعدّد الأصوات والحوارات والإيقاعات:

"في الليلة الماضية في ما كنت أنا، الملكة، أشع ضياء، في الليلة الماضية في ما كنت أنا، ملكة السماء، أشع ضياء، كنت أشع ضياء، كنت أرقص طرباً، كنت أترنم بأنشودة على اقتراب الضوء الساطع،

التقى بي، التقى بي، الربّ التقى بي، الربّ وضع يده في يدي، أوشوم جال أنا ضمّني إلى صدره".

وبما أن إنانا خدعت أمها من أجل أن تلتقي بحبيبها الإله، فإنها تحزن أمامه وترتبك في نهاية لقاءهما:

"خلصني يجب أن أذهب إلى البيت، ماذا عساي أن أقول كي أخادع أمي، ننجال".

فيخبرها حبيبها: "فلأخبرنك، لأخبرنك أي إنانا يا أكثر النساء خداعاً، فلأخبرنك قولني إن صديقتي اصطحبتني معها إلى الساحة العامة حيث سلّتي بالموسيقى والرقص وغنّتي لي أغنياتها الحلوة".

وتنتهي القصيدة بإنانا يغمرها فرح عارم وحلمها بمستقبلها مع حبيبها أثناء عودتها إلى البيت:

"أتيت إلى بوابة أمنا

## في المكتبات

ماهر شرف الدين

تمثال امرأة تنجرع السم

قصيدة



وأنت غائبة، وهذا السرير الواسع عليّ كالقميص، هذه الحياة الواسعة عليّ كالقميص. رائحتك نابثة بين شقوق الجدران كالأعشاب، وذكراك مدمّرة كطفلة على وشك البكاء...

متوافر في جميع مكتبات لبنان

سعر النسخة الواحدة \$ 3

الفاوون

للاشتراك السنوي:

لبنان: 20 دولاراً أميركياً. الدول العربية:

50 دولاراً أميركياً. أوروبا وأميركا: 70

دولاراً أميركياً.

carmen@alghaoun.com

هاتف 835106 3 961 +

## جيل دولوز و "اللغة الأجنبية"

علي البزاز

لا يتصوّر جيل دولوز الكتابة الإبداعية خارج المنفى اللغوي، حتى وإن تمّت الكتابة باللغة الأم، فالكتابة الإبداعية بحد ذاتها منفى وليست الهجرة أو الطرد، ويطامها الفيلسوف مع هذا المنفى اللغوي حدّ القول: "الكتابة الجميلة مكتوبة بلغة أجنبية". اللغة الأم غير مقصودة هنا، ولا تلك التي ينتسب عنوة إليها الكاتب المهاجر تحت ظرف ما، إنما المقصود تلك اللغة التي "يجب" عليها المبدع أن يعيش خارج تراثها، قواعدها ومنظوماتها الدلالية المتمثّلة في الإشارات والإحياءات، تماماً كما يعيش المنفي خارج بلده الذي تعود عليه. وهكذا فمن الطبيعي أن يطلق دولوز مصطلح "لغة الأقلية"، التي تعني غير لغة المجموعات الإثنية العرقية، إنما لغة كتابة خرجت على طاعة اللغة السائدة، بقواعدها ومدلولاتها، وأصبحت لغة أقلية خاصة بنف من الكتاب المبدعين، وبالتأكيد المراد بها لغة الكتابة لا لغة الكلام.

في محاولة سبر أسلوب بروت، يتحقّق التصادم مع وجهة نظر فلوبيير التي تقول: "الأسلوب هو الرجل"، في معنى تطابق الكاتب مع أسلوبه بشكل مباشر من دون وسيط، أو حتى اختلاف جزئي، وهو تصوّر عفيف للكاتب في خضم العملية الإبداعية، بينما يشرح دولوز الأسلوب معتمداً على التأويل، ويصير بحسبه ممكناً تأويل الكاتب بخلاف أسلوبه، إنما حتمية التطابق معه واردة من خلال الإشارات: "أسلوب بروت تفسير، يشرح من طريق الصور. إنه لا - أسلوب وذلك لأنه يمتزج مع التأويل، الأسلوب هو تفسير الإشارات".

يطارد الفيلسوف عالم بروت من خلال إشارات الجنون التي تحرّك أبطاله. هو غير مشغول بكشف حقيقة ما إذا كان بروت مجنوناً أم لا، فهذا لا يفيد بشيء. يدرس شخصيات أبطاله، فإذا كانوا مجانين، تحقّق الجنون حينئذ في شخصية بروت استعارياً بحسب تحليل نظام الإشارات. منذ الظهور الأول لجارليس ونظرته غريبة، وعيناه أشبه بعيني جاسوس، لص، تاجر، شرطي أو مجنون... نعت غير مستقرّة في تحديد كنه الشخصية توحى بارتباك شخصية جارليس. لقد تمّ فرض هذه الأوصاف من طريق الرواي الذي أشاع في توصيفاته حضور الجنون، فهو إذا شارك في هذا الجنون، الذي مهّد بكلماته لإشارته المتمثلة في وصف العينين بعينيّ لص أو تاجر.

"من هو هذا الراوي، الغيور على البرتين، والمؤوّل لجارليس؟ نحن لا نعتقد أبداً بضرورة التمييز بين الراوي والبطل باعتبارهما ذاتين: ذات تتملك القول، وذات يملكها القول"، في معنى أن هذه الأوصاف هي شخصية الراوي ملقاة على سيكولوجية جارليس، وبالتالي على شخصية بروت نفسه. جواب دولوز عن سؤال: ما هي الفلسفة؟ بـ "الفلسفة هي إبداع المفاهيم"، ساهم في شق عصا الطاعة للتوصيف القديم منذ الإغريق للفلسفة. يلاحظ هنا استعماله كلمة "إبداع" لا "إنتاج". من الممكن تعطيل نظام الإشارات كلّ إذا استُبعدت كلمة "إبداع" من متن عالم دولوز. هذه الكلمة مترابطة مصرياً مع مفهومه للزمن، وكيف يكون الإنسان هو محوره، لذا من المنطقي أن يصفه فوكو بالقول: "دولوز فيلسوف المستقبل" أي الزمن.

وتفكيك مستمرّة، فلا الإبداع توقّف ولا التفكيك انتهى. تفكيك دائري.. يرد الإبداع مرّة واحدة في الجملة تلك، أمّا التفكيك فيرد في جملتين هما: "أفكك تلك المفاهيم"، و "أعيد تركيبها إلى ما لا نهاية".

إعادة التركيب هو تفكيك لماركّب، والأهم جملة "إلى ما لا نهاية"، أي أن الإبداع يحدث مرّة واحدة؛ أثر يكتب مرّة واحدة، بينما التأويل والقراءة يتعدّدان بلا حدود، هل يفهم من هذا أن التفكيك يضاهي أو يفوق النص المشتغل عليه؟ في المقابل توجد نقطة في غاية الحساسية تتمحور حول مفهوم الإبداع المركزي لدى دولوز، تقود بشكل أو بآخر إلى المسؤولية الأخلاقية للمبدع تجاه نصوص الآخرين والتي تبدو بحسب مفهوم التركيب إعادة خلق وهي السركة الأدبية التي يشرعها الكاتب، شريطة الاشتغال على النص مرّة ثانية من قبل آخرين، لأنه يندرج ضمن إعادة التأويل المركّب، المختلف تصوّراً عن الأصل المنبثق عنه، فالإبداع في مفهوم دولوز متعدّد، ملهم الاختلاف يشمل التوليف، الفبركة، التناص والانتحال. وعليه، فالسارق المبدع في هذه الحالة ليس هو الشرير الذي تجب مقاضاته. تقود عملية إعادة التركيب إلى التمعّن في المونتاج السينمائي أساس التركيب، ويبدو أن دولوز، لشدة تبصره بفن السينما (أصدر كتابين مرجعيّين في التنظير السينمائي: الصورة - الحركة، "الصورة - الزمن")، يخضع الإبداع إلى فن المونتاج السينمائي، ما يعزز الإحساس بأن عالمنا بما فيه من مفاهيم وثقافة وأدب، من تضحيات وخيانات، قادم أساساً من عالم المونتاج/ التركيب، أي قابل للفبركة وإعادة الخلق. من يجيد التركيب يستطيع جعل المساوئ فضائل والخيانة شرفاً. هكذا يبدو عالمنا أشبه بنظام استعارة، لا نظام حقيقة.



مرايا دولوز وإشاراته.

المقابل يقوم الزمن في وصفه حاملاً للمكان وللكينونة معا في جنباته بتفسير هذه الحركة. الارتباط بالمكان هو من مخلفات الذاكرة الريفية الجمعية، ارتباط غير منتج بالمفهوم الاقتصادي، ولعل الارتباط بالزمن أقرب إلى مفهوم الإنتاج من الارتباط مكانياً. ثمة أربعة خطوط لتوصيف الزمن: "الزمن الذي نضيّعه، الزمن الضائع، الزمن الذي نعثر عليه، والزمن المستعاد".

يُعتبر الزمن عامل كلفة محسوباً ويدخل ضمن التكاليف، أسوة بالأجور والمواد الأولية، وهو كلفة غير مرئية غير مقدّرة، لكنها هائلة التأثير على تسعير المنتج، بينما كلفة الأجور والمواد ثابتة يمكن احتسابها حتى لو تغيّرت لظرف ما، وتزيد العولمة من صعوبة السيطرة على متغيرات الزمن التي تظهر بوضوح في الأذواق. فمن يشتري الآن جهازاً كهربائياً دون ريموت كونترول؟ الجواب لا أحد؟ هكذا يجعل الزمن البضاعة كاسدة، لتخلفها عن الأذواق. وإذا كان الزمن هائل التغير، فهو "المتغيّر الثابت الوحيد في الصيرورة" بحسب وصف نيتشه. يخضع الكاتب وتحليل فلسفي ممتع رواية بروت، بما فيها من دلائل تحكم مصير شخصيات أبطالها، إلى وحدة متكاملة، لا غنى عنها في فهم تلك الرواية وهي الإشارات. ثمة "سبعة معايير لنظام الإشارات"، الأمر الذي يجعل القارئ مذهولاً بعالم دولوز المشغول بتتبّع آثار الإشارات. إن الأثر والإرجاء هما من دعائم فلسفة التفكيك، يقول الكاتب: "أخلق مفاهيمي، أفكك تلك المفاهيم، وأعيد تركيبها إلى ما لا نهاية". نحن إزاء عملية إبداع

الكاتب في سياق حديثه عن رواية بروت: "لا يستند عمل بروت إلى عرض الذاكرة، لكن إلى تعلّم الإشارات". هذه الشروط تتجلى في تعلّم الإشارات المنبعثة من الأشياء بآتقان الممارسة والخبرة في العمل، الأدبي أو الحياتي،

كما في حالتي النجار والطبيب. تُعتبر الإشارة في العمل الأدبي المكتوب أكثر أهمية من الكلمات التي تحصر دورها في احتواء بنية النص: الكلمات غير مرنة ومحدودة التأويل للغاية، بينما الإشارات هي المؤوّلّة، مفاتيح العقل وأسلوب التفاهم حين تعجز الكلمات عن القيام بهذا العملية، وحتى لو فعلت، فجهدتها يظل محدوداً. كما موضوع شائك إذا لم يرتبط، كما يريد دولوز، بالإبداع. الإشارات تفسّر الإبداع، وليست الكلمات. الإشارات في هذا الكتاب موضوع للبحث عن الزمن والذاكرة والعلاقة في ما بينهما شاهرة إغراء شديد الوجد لمعرفة منهجية بحث الكاتب. ثمة علاقة وثيقة بين موضوع الإشارات واهتمام دولوز بالسينما؛ فن الإشارة. يمكن في السينما مشاهدة تعابير الوجوه، أوصافها، ملابس الشخصيات، طريقة تجميل الأجساد، هذا يقودنا إلى معرفة طبائعها من خلال هذه الإشارات: "الفن، النوع الأسمى من الإشارات" كما يقول دولوز، والعكس صحيح. الزمن غير مُستغنى عنه في العمل الأدبي لأنه يُنضج عوامل تطوّر الإشارة بشكل مباشر وعمودي: "لا بد من توافر الزمن من أجل تأويل الإشارة، فالتأويل يستغرق الوقت كله، أي عملية التطوّر كلّها". بهذا التوصيف يكون الزمن، لا المكان، هو الحاضن للإبداع. المكان نتيجة عرضية غير أساسية، نتيجة من نتائج الزمن، والارتباط بالمكان يشبه الارتباط العاطفي الحماسي، بينما الارتباط بالزمن علاقة معرفية للعالم، إذ لا يفسر المكان حركة التاريخ، وفي

صرح دريدا ذات مرّة بأنه غير مسؤول عن مقابلاته (الكلام)، بل هو يضمن استجوابه تجاه نصوصه المكتوبة. ثم جاء الشاعر أوكتايفو باث ليشغل على مفهوم الأقلية الهائلة التي ما من نصير لها سوى الإبداع، هي أقلية خارجة على التحالفات، لكنها هائلة في كثرتها، وقد أعطى للمهمّش نصيبه من الجاه والرفعة. الأقلية التي تكتب أقلية لغة الإبداع. لا مفرّ من المنفى حتى في لغة الأم، يبدو الكاتب في غير بيته العائلي اللغوي، وتمثّل له الكلمات السائدة العيش خارج الوطن. إنه منفي دائريّ متكامل هو منفى اللغة، ويتضاعف عندما يكتب الكاتب بغير لغة الأم فيكون الطرد مكانياً ولغوياً، ومن هنا جاء عنوان كتاب دولوز "بروست والإشارات" ("دار أدب فن - اكتب"،

ترجمة وتقديم حسين عجة). استقدم المؤلف كلمة "الإشارات" في عنوان كتابه لتتمّ رأيه حول الكتابة المنفى، فالإشارة هي غير الكلمة، وبما أنه يتحدث عن رواية بروت "البحث عن الزمن الضائع" فمن المنطقي أن تذكر الكلمات عماد ذلك النص الأدبي، لكن المؤلف وبوعي منه طرد الكلمات من بحثه مشغلاً على الإشارة. الإشارة منفية داخل اللغة المكتوبة. لا بد من التفريق جيداً بين نوعين من الكتابة، فليست كل كتابة منفى بحسب المؤلف، إنما فقط الكتابة الجميلة، أمّا الكتابة السيئة فهي لا تمت بصلة إلى المنفى، أو ربما هي وطن يضمّ الجميع عدا الكاتب المبدع. هكذا حاز كل من جويس الإيرلندي ومواطنه بيكيت اهتمام جيل دولوز، فهما أنموذجان للكتابة باللغة الأجنبية لما اشغلا عليه من تهديم وبناء أساليب جديدة في اللغتين الإنكليزية والفرنسية على التوالي.

يعتدّ دولوز أن الإشارات تفضي إلى التعلّم، ليس إبداعياً فحسب إنما حياتياً أيضاً: "لا يصبح المرء نجاراً، إلا إذا كان حساساً حيال إشارات الخشب، أو طبيباً، حيال إشارات المرض. فالموهبة هي استعداد أوّلي إزاء الإشارات". ممارسة المهن الأنفة الذكر موهبة، كما هي الكتابة، لكن الإبداع علامة الفارق بينهما، فالنجار المبدع يشبه الكاتب المبدع عندما يتقن الاستعداد لتلقي الإشارات. تمثّل الإشارة الفصيل في توصيف العملية الإبداعية. فإذا كانت الإشارات من شروط العمل الإبداعي، فما هي قوانين الإشارات هذه؟ يضيف



## المتنبّي بين لحظتين من التاريخ [965 - 2007]

حسام سراي

وتمنع الأجهزة الأمنية المثقفين من زيارة شارعهم وشریان ثقافتهم. حظر في يوم الجمعة من كل أسبوع يبدأ صباحاً وينتهي عند الثالثة ظهراً، بمعنى ألا مزاد ولا نداءات لتعيم الشطري فيه، من قبيل: "راح أبيع راح أصالح" إلى أن جاء ذلك اليوم الأسود والمشؤم (20 آذار 2007) من تاريخ العراقيين عموماً، ومثقفهم على وجه الخصوص، حيث تم تدمير الشارع بسيارة مضخة: دمار حجر، وجثث كتب وبشر اختلط فيها الحبر بالدم، كتيبون ييكون زملاءهم وينعون كتبهم التي باتت رماداً... والأكثر ألماً من ذلك كله، هو خروج نداءات تتشوّى بالفجيعة الثقافية العراقية، وكأن بعضها يريد الإبقاء على العثرات السياسية المخجلة لمحاكمة المثقفين العراقيين عليها. لكن شارع أبي الطيّب لم يرضخ لإرهاب الأصوليين، فقد شهد قراءات شعرية وعرضاً مسرحياً بعد يومين أو ثلاثة من وقوع الانفجار، وبالضبط في المكان

بسقوط النظام عام 2003، استعاد الشارع رونقه، وشهد انفتاحاً هائلاً، فلا تسمع من أحد: "هذا الكتاب ممنوع"، بل أخذت الكتب والمصادر تدخل إلى الشارع من كل دور النشر العربية والإقليمية، وأصبح الشارع وقتها محطة ثقافية كبيرة، يتبادل المثقفون إنتاجاتهم لنشرها في هذه الصحيفة أو تلك المجلة (لكثرة الجديد منها بعد عام 2003)، وبين يوم جمعة وآخر، حيث المزاد الأسبوعي للكتب وصوت نعيم الشطري أقدم كتيبى بغداد وأشهرهم، ومن ثم نسمع: ها... هذا فوزي كريم، وهذا زهير الجزائري، وهذا كامل شياع، وعلي عبد الأمير، وشاكر الأنباري، وفالح عبد الجبار، وجواد الأسدي، وعبد المنعم الأعسم، وصادق الصانع، وخالد المعالي، وسعد سلمان، وشوقي عبد الأمير وقائمة من الأسماء الثقافية العراقية المنفية التي عادت إلى بغداد في لحظات انفلاتها الأول من الطغيان الرهيب.

بينها الشاعر صلاح نيازي في كتابه "الاغتراب والبطل القومي" إلى أن المتنبّي (الشاعر) يُفسد عليك كل تعريف جاهز للشعر، كونه محاولة مستميتة لإيجاد القاسم المشترك، والمتنبّي (الشاعر) يفسد عليك أيضاً كل تعريف جاهز للمكان، لأنه يتجه نحو الثبات دائماً، وكيف يمكن أن يكون أو تنتهي جوانبه إليه. الشارع المتحول، الذي بدأت حياته منذ أربعينيات القرن الماضي، بمكتباته المتميزة بعناوينها ورفوفها الأنيقة: "العصرية"، "الثقافة"، "المثنى"، "المعارف"، يقع وسط أحياء بغداد القديمة: ساحة الميدان، شارع الرشيد، شارع حسان بن ثابت، مقهى حسن عجمي، مقهى الزهاوي، مقهى أم كلثوم، الحيدر خانة، ساعة القشلة، سوق السراي، تمثال الرصافي...

وبانتهاء حرب الخليج الأولى العام 1991، وبدايات الانكسار الكبير للمجتمع العراقي، ثقافياً واجتماعياً، أخذت مجاميع من المثقفين العراقيين بالتوجه إلى هذا الشارع وفرشه بكتبهم الخاصة، ضمن حقبة جديدة من تاريخ هذا المكان، تعبيراً عن تهميشهم واقتضاح زيف ادعاءات النظام السياسي آنذاك، وهذه الصورة: أدباء افترشوا أرض هذا الشارع، لا يمكن لأي عراقي نسيانها.

بغداد بشارعها هذا احتضنت اسم أذكى شعراء العربية (المتنبّي)، كما عرفت شخصه قبل قرون وهو في الرابعة عشرة من عمره، يتلمس خطواته في أزقة تلك العاصمة على طريق احتراف الشعر ومن ثم التنقل ما بين الشام وطرابلس واللاذقية وحمص وحلب، طالبا في ذلك الأدب والمعرفة والتمكن التام من اللغة العربية عبر الاختلاط بالأعراب.

من هنا كان شارع المتنبّي، في عقد التسعينيات، دلالة ثابتة على خذلان المجتمع من قبل حكامه، وعلى التسامي بالروح والمنجز والبحث عن لقمة العيش، بما يخص أدباء الميسورين، واختطاف أبسط الحقوق بل ومصادرتها، بملاحقة عناوين الكتب وتتبّع مخازن الكتيبيين، كمنشآت لرجال أمن مكلفين الحفاظ على نسق واحد من الكتب المعروضة للبيع، محظورات كثيرة: دواوين سعدي يوسف، روايات فاضل العزاوي، جميع مؤلفات المفكر هادي العلوي، "القسوة والصمت" و"جمهورية الخوف" لكنعان مكّي، "دولة المنظمة السرية" لحسن العلوي، مذكرات كل من: زكي خيري، سلام عادل، بهاء الدين نوري، طالب شبيب، هاني الفكيكي، ومؤلفات فوزي كريم، وغيرها من الكتب المحسوبة على المعارضة العراقية آنذاك.

العلاقة بين شاعر وشارع، هي علاقة بيت قَدْرَيْن حيث يكون الشاعر والشارع حاملين اسماً كاسم أبي الطيّب المتنبّي: شاعر يُقتل بسبب شعر قاله (965م)، وشارع يُدمر بسبب شعر عاشه (2007م). لحظتان تاريخيتان وقف بينهما الذي قال: "وهكذا كنْتُ في أهلي وفي وطني إن النفيس غريبٌ حيثما كانا".



الصور ابتداءً من الأعلى: تمثال المتنبّي، جثة متفخمة لأحد الكتيبيين بعد الانفجار، بسطة كتب، نعيم الشطري أشهر كتيبى بغداد وصاحب مزاد يوم الجمعة. والصورة إلى الشمال: مشهد من وسط شارع "المتنبّي".



الذي نُفذت فيه الجريمة الدنيئة. بعد حملة الإعمار التي قامت بها دوائر البلدية في بغداد، امتلك الشارع شكلاً جديداً، أخفى شيئاً من روحه القديمة التي يأس لها البعض. بوّابات للشارع، يافطات موحدة لأسماء المكتبات، رصف منتظم، أرضية منمّقة بالمرمر، وتمثال من البرونز صنعته أنامل الفنان التشكيلي العراقي طه وهيب، يطل على نهر دجلة من جهة سوق السراي في نهايته، حاملاً بتموضعه هذا معنى خاصاً للحياة في بغداد ولحجم الأمانى (الجنونية) فيها. وباستعارة مقولة إدغار آلان بو: "القصيد تكتب وعينها على البيت الأخير"، نقول إن الشعر والعمران وجهها العملة الواحدة، فلا عمران يبقى ما لم تكن عينه على الطابوقة الأخيرة التي ستوضع على متنه، على "البيت الأخير"، على الشعر.

كتب اليسار العراقي ومنشورات المعارضين من الأدباء العراقيين، إضافة إلى الكتب الدينية التي يرى النظام آنذاك أنها لا تتفق مع سياساته، ملأت مكاتب الشارع و"بسطات" الباعة، وشكل ذلك بداية حقيقية لمرحلة يمر فيها هذا الشارع، إذ انتقل السجل السياسي والاجتماعي إلى هناك، وكان "مقهى الشاندر" (أهم معالم الشارع بعد مكاتبه طبعاً) حاضنة كبيرة لكثير من ذلك: من سيحكم؟ ما وجه بغداد المقبل؟ كيف سنحاكم العقود الثلاثة الماضية ثقافياً وسياسياً؟... وشارع أبي الطيّب يحاول النأي عن ذلك بتواصله المبهر مع محبيه. توالى الأحداث وتدهور الوضع الأمني في بغداد بشكل خطير جداً: مقتل ستين بتفجير انتحاري في الكرادة، اختطاف 150 من مبنى دائرة البعثات - وزارة التعليم العالي، يُفرض حظر التجوال



## كريستوفر قصارجي... الشعر بحركة لا إرادية

كارمن شمعون

أثناء ولادته، وبسبب خطأ طبّي، فقد كريستوفر قصارجي أو كريس كما يناديه المقربون، الأوكسيجن فأصيب بشكل دماغي منعه من الكلام والمشّي، لكنه لم يمنعه من حلمه في أن يكون شاعراً. "الغاوون" زارت كريس في منزله الكائن في مدينة شتور البقاعية، لتتعرّف إليه عن كثب.

وقدراً

تتحكّم الحركات اللاإرادية لدى كريستوفر بتلك الإرادية، ما يجعله يحتاج إلى مجهود كبير ليبدّل والدته إلى أحرف الجدول، ليكتب بذلك قصائده حرفاً حرفاً. اليوم أصبح كريستوفر في السابعة والعشرين من العمر لديه كتاب شعري لم يعد يُرضي طموحاته يحمل عنوان "عزلة ورؤى" أصدره العام 2002، أي حين كان له من العمر 21 عاماً. وقد أهدى هذا الكتاب إلى أمّه: "إلى أمي التي آمنت بإعاقتي، وهدتني بصبرها إلى هناء العيش، وسقتني سعادةً وحباً، فنبتاً شعراً وقدراً".

تقول والدته ورفيقة آلامه، والتي أصابها مرض الديسك بسبب حملها الدائم له، إن كريس منذ طفولته كان محط أنظار الآخرين بسبب إعاقته ووجهه الجميل: "عندما كانت صديقاتي يسألنني عن حالته، كنت أقرأ في عينيه انتظاره جوابي. وأذكر مرة، أثناء وجودنا في المسبح، أن امرأة في متوسط العمر سألتني: هل يفهم؟ فأجبته: طبعاً يفهم؟ فكررت سؤالها بطريقة مزعجة حتى أن كريس لم يعد يحتمل، فصفعها وضحك، ليؤكد لها أنه يفهم!"

جبران خليل جبران ونزار قبّاني هما الاسمان المفضلان لدى كريس، حاله في ذلك حال الكثير من الشباب الذين يبدؤون الشعر بقراءة هذين الشاعريّن. ويبدو تأثير مفرداتهما وأجوائهما واضحاً على ما يكتبه.

### القصيدة الأولى

في 20 كانون الأول من 1999 كتب كريس ثلاثة أسطر، ثمّ مرض ولازم الفراش لأكثر من ثلاثة أشهر، وبعد شفائه تابع الكتابة: "أحب أن أجد الهوى، كشعلة نار في عينيك سهم غدا قربي، فتسمّر عقلي على شفّتك قبلة منهما تحرق كبدي وجسدي جوهره وجودك الحبّ كحظ، قدره ألوهي والشهوة كلوعة الأجساد".

بالطبع لا يكتب كريس قصائد خليلية موزونة ولا قصيدة نثر متطورة، بل جملاً منثورة تأتي أحياناً بقافية تُعطيهما جرساً. واللافت أنه لا يرضى بأي تعديل أو تصحيح مهما كان بسيطاً.

عناد كريس في الشعر شبيه بعناده الجميل في الحياة ضدّ إعاقته الجسدية. والمؤسف أن الوضع المادي لعائلته لا يسمح له بشراء الكمبيوتر الخاص بحالته، لذلك فهو ما يزال غير قادر على الاستغناء عن أمّه لدى الكتابة. حيث تأتي له بجدول كبير يحتوي على جميع أحرف العربية، فيختار منها



بحركة منه الحرف وراء الحرف إلى أن تتمّ الكلمة، ثم الجملة، فالقصيدة في عملية شاقة ومجهدّة جداً.

إلى العربية، يتقن كريس اللغتين الإنكليزية والفرنسية، وهو يحلم بتأسيس مركز مجهز للمصابين بإعاقات (يدلني إلى منطقة البطن)، كما أنه يعكف اليوم على الإعداد لكتابين، أحدهما كتاب شعري، والآخر كتاب يروي فيه قصّته.

### طفولة معوّق

(قصيدة مؤثّرة غير موقّعة كتبها أحد المعوّقين ونشرها على الإنترنت)

لا تقل إنني معاق  
مدّ لي كفّ الأخوة  
ستراني في السباق  
أعبر الشوط بقوة

كنّا نركض خلف كوره  
لا لا أنا ما كنت معهم  
وحدي بس بعيد عنهم  
كنت أضحك من ضحكهم  
جالس لحالي أهذري  
جالس أحسب كم كوبري  
وقبل ما يحلّ الظلام  
للبيوت نروح نجري  
لا لا أنا ما كنت معهم  
أمشي وحدي بعيد عنهم  
أمشي وأعدّد أثرهم

وهم عني يبعدون... يبعدون... يبعدون  
إلا ماجد

كان مثلي حيل ضايق  
بس حزني كان حارق  
كان يسألني ببراءة:

ليش تعرج؟  
قلت: "مادري" - باستياء  
ليش تبكي؟  
قلت: "ما بكى" - بكبرياء

ضاق مني... ثم سألني في غباء  
قال: "و ثرايك تثابق؟" (x)

وراح عني!

(x) المقصود: ما رأيك أن نتسابق؟



عباسيات منذر مصري: قال لي عباس... عباس نفسه قال لي...

## عن شروال الماغوط وقصيدة النثر في سوريا

أكرم قطريب

شعره؟ ولم يقل لنا منذر بمن تأثر أبو عفش والماغوط وسعدي يوسف وأنسي الحاج وأدونيس...، نعترف بعدم وجود ملكية حصرية لأحد، وأن لكل واحد منهم فرقه الخاص الذي يخبز فيها الكلمات والأفكار والأساليب المجلوبة من مكان ما.

يستسهل منذر التهجّم على أسماء لا تملك نفوذاً تحريريًا، وبين كَر وفرّ لم تبخل خزائن مخيلته النقدية التي هي نسخة بائسة من كتاب لمحمد جمال باروت اسمه "الشعر يكتب اسمه"، أسماء بدت وكأنها نعاج شعرية مأخوذة إلى مسلخ، وكومبارسات تنتظر أحداً كي يُخرجها إلى ضوء المسرح المهدم أصلاً على رؤوس أصحابه.

ليس ثمة رهانا أو مجهولاً يمكننا السفر إليه، لا في أرضه الفريقة وحسب، بل في الحياة نفسها التي لم تعد أسطورة من الأساطير. هنالك البزنس الأدبي وبيت الضسق العربي المضمون الريح والريعية والكراسي محجوزة سلفاً للكهول والتابعين لهم.

أجد غضاضة في كتابة مثل هذا الكلام وحتى الرد، لكن الأذى المدبر والعميق والظلم الشخصي الذي يلم بالهامش الحقيقي للشعر السوري، الهامش المشرد حيث لا تحميه يد أو مؤسسة أو جهة أو أشخاص مرثيين كانوا أم غير مرثيين. هامش لم يلتفت إليه أحد كي يصير لديه معطف وخميس وبراد كالذي كان يملكه يوسف الخال.

(×) شاعر سوري مقيم في الولايات المتحدة.

ومدّ يده إلى رفوفها العالية سيقول أنه وجد ديوان عباس، أو نظارة عباس، أو حقيبة عباس، أو رسالة ماجستير باللغة الصينية تدور حول عباس، مع اعتراف منذر عدم إتقانه لغات سبع. ترى لو كنت في المكان الذي يشغله عباس، هل كان منذر ليجد ديوان عباس أو حقيبة عباس أو رسالة ماجستير باللغة الصينية تدور حول عباس.

إن زج أسماء كثيرة وحصرها كقبيلة مشردة وتائهة على غير ما تحتمل كل هذه التقوى الشعرية التي يدعيها صاحبنا المصري ويقصد التشويه النقدي ونفيها إلى قلاع وجزر وأقبية الشطارة والبلاغة

والمفهومية.

وبما أن الحديث عن الكتابة والقتل والمصادقية، لم أرَ في كل هذا الاعتباط النقدي إلا الحوار الميت مع لا شيء، وكل بطاقات التعريف التي يتحفنا بها عن نفسه وعزلاته ومرسمه ودوايينه التي مُنعت والتي ستمنع، وسفرائه بين الرصافة والجسر، وصادقاته ومراجعته الشعرية ولوحاته وتاريخية علاقته بنزيه أبو عفش، ومدى تأثير رياض الصالح الحسين به إلى درجة التطابق، والإشارة إلى مقدّمة سعدي يوسف في ديوان "بسيط كالماء واضح كطلقة مسدس" : إذاً من أين لرياض الصالح الحسين كل هذه الرقة الهائلة التي في

عكايز هنا ومنابر وجرائد حائط هناك، وستختلط قيم وجماليات اللغة والكتابة حسب المكان الذاتية إليه، وسيأخذ هذا الشتات أشكالاً مأزومة للتعبير عن الضيق المخفي تحت السطور، وهو يقف على عتبات مكاتب الصحف العربية بشيء من الخضر والإحساس بعدم المشروعية، والنظر إلى أي مسؤول صفحة ثقافية على أنه سيد حدود

وصاحب سلطة على نصوص والآخرين وحيواتهم. هذه القاعدة شكّلت المفردة السريّة لصورة الكتابة نفسها وحددت بالتالي الشكل الذي ستؤول إليه. هذا الصخب المفتعل عن جيلنا وعن الشعر والشعراء والنقد الهش الذي لا طعم له ولا رائحة، والذي لا يضيف شيئاً إلا الخواء ورغبة العيش في بلاد يتكلم أهلها لغة قديمة لا تمت بصلة إلى لغة الشنفرى وابن طباطبا والشمقمق. حين يصبح الكلام على عواهنه، وزمار الحي وبعض الأكسسوارات الضرورية. وحتى لو كان منذر في الصين وبين ظلال مكتبة الإمبراطور الصيني،

وسكرتيرات، ستقع الطاسة على رؤوسهم. مع انعدام وجود صحافة ثقافية مستقلة في سوريا حتى الآن، وكما أن الكتابة في سوريا نفسها تعاني من شتات وتمزق على مستوى المكان الخارجة منه وليس لديها مركزية كمثيلات في لبنان ومصر والخليج العربي والسعودية والمغرب، إضافة إلى ذلك أزمة طباعة ونشر الكتاب وتوزيعه

بالمستوى الذي يعبر عن مستوى وحركة التجربة الشعرية والثقافية منذ أواخر الثمانينيات إلى الآن ويعطيها حقها اللائق في الخريطة الثقافية العربية والعالمية. من هنا أصبحنا لقطاء المشهد

برمته وصار لكل ذاهب وأيب أن يمسح بنا الأرض حتى ولو كان ناقدًا وشاعرًا من الدرجة العاشرة في جزر القمر.

لا أحد يستطيع أن يتنكر لثلاثة دواوين شلحها الماغوط في الوادي العربي الأسود ثم أدار ظهره إلى غير رجعة ومن دون أدنى رافة. ثلاثة دواوين تستطيع هذه المعمورة ألا تخاف على الإرث واللغة والذاكرة والربح والجمال الوحشي أن يندثر من الخريطة والجغرافيا التي دائما تقلق نومنا. لا أحد بإمكانه بعده أن يعيد فتح الطريق بالسهولة التي يتخيّلها، ومن الصعب رشوة اللغة ببعض المشاعر والكحول كي نكون رامبوات زمننا الآفل، وسنحتاج إلى

مما يحكى عن ابن الجصاص الجوهرى، وهو تاجر مشهور أيام الفترة العباسية، وكان يتظاهر بالغفلة والبله لحماية نفسه من المصادرة، أنه دخل يوماً على ابن الفرات الوزير، فقال: ياسيدي، عندنا في الحويرة كلاب لا يتركوننا ننام من الصباح والقتال. فقال الوزير: أحسبهم جراء. فقال: لا تظن ذلك، كل كلب مثلي ومثلك. وتردد إلى بعض النحويين ليصلح لسانه. فقال له بعد مدة: الفرس بالسين أم بالصين؟

لا أجد بعد قراءتي لمقالة العزيز منذر مصري "معطف الماغوط وقصيدة النثر في سوريا" ("الغاوون"، العدد العاشر) وهو الذي يصير على التواريخ والدقة ووضع الأشياء في نصابها، إلا في هذه الاستبطانات الغربية والتي لا تمنح صاحبها بعض ما يدعي به من الشفافية والموضوعية، وباعتباره أحد أكثر المتابعين والملتصقين بحراك التجارب والأصوات الشعرية السورية، قراءة وصدافة، خلال العقد الأخير من القرن العشرين، وما جاء بعد.

وحين يختلط الحابل بالنابل، في دائرة نفوسه الشعرية، يتقصّد منذر فيها، عن علم وبغير علم، دمج أسماء وتجارب بعضها ببعض وإلغاء اعتباري لكتابات كثيرة، أجزم أن مجمل هذه الكتابات أهم من كل ما أنجزه منذر نفسه ومعه عباس بيضون.

وبما أن أصحاب هذه الكتابات لا يملكون منابرًا وصفحات ثقافية

## في المكتبات

شاكر لعبي

## عزلة الحمل في برجه

شاكر لعبي

## عزلة الحمل في برجه

منشورات "دار النهضة العربية"

أيها الحدث الجلل النامي، ريشة ريشة،  
فوق البشرة الحمراء للكائن المولود للتو  
لطالما تجوّلت في الغابة بين وحوشك  
وأعنابك  
تحت لساني مذاق ثمارك اليابسة  
ويدي تضرب في واديك الكبير  
بحثاً عن جذر شامل



## تتمّة "كفنٌ يكفي الجميع"

ساعة أو أقلّ	اللحظة	تفسيرها	أوشك أن يحتضننا	نحضر بئراً	وبعده.	كل شيء هنا يهتف	تحت جناحي الملاك
لكن الأشباح التي	كأغصان يابسة	وأساطير عن عالم	جميعاً	وننسج من الحبر		بهناكاته	لكن ملاكك الجديد
تجول في ماضيه	من جسد صغير	لا نفترس بعضنا	ولديهم نقوش جميلة	بحراً لأساطيرنا	مَعبر	تأخّرتْ فالنتينا	ما زال ينظر نحونا
دائماً تصل في	ينام على مرتبة	البعض فيه	خرائط وفلاسة	ومن اللغة شراعاً	في مطار El Paso <sup>(*)</sup>	والجنود يقفون	ستستيقظ العاصفة
موعداً	تئنّ خيوطها من تعب	شمسه ودودة	وكتب	أو كفناً يكفي للجميع	بانتظار فالنتينا	في طابور يمتدّ	بعد قليل
لاهثة	على الجانب الآخر	ويحارّه لا تشكو	لكننا لا نملك إلا أن نظلّ	كل كتاب بئر	التي ستأخذني إلى	كثعبان	وتواصل عملها
كل لحظة قبر مفتوح	من الكرة الأرضية.	الحمى	نحلم بساحل للريح	نغرف منها	الجانب الآخر	يتضحكون	الدؤوب
شباك لا بد من إقفاله		وما زال بعضنا يحضر	وفي الظلام	وتشرب نخبك	الجسر الذي يربط	يدا عيون بعضهم	الحرب جميلة
يجادل الفراغ	رسالة إلى (شارع)	قبراً أعمق	بأظافر من عزلة	نتعلم كيف نعيش مع	تكساس بالمكسيك	البعض	هنا في لوحتك
إنه مجنون يردّد	المتنبّي		وصمت	الموت	اسمه: Cordoba	كنت سأشبههم بقطيع	على جدار في برلين
المارة	كم كنت على حقّ					ضباع	العويل غارق في
يضع أذنه على الأرض	كلماتك ما زالت					تكاد تشمّ صيدها	الألوان
قبور جديدة تحضر	أجنحة من ضوء					لكن على ألا أمحو	لدي سؤال واحد
وستظهر أشباح أخرى	تحمّلك دائماً إلينا					إنسانيتهم	فقط:
يهرب بعيداً	وتحملنا أحياناً إليك					أليس كذلك؟	ماذا سأفعل بعد أن
تاركا قطعة الورق	اسمك وشمّ أخضر					إنهم مسالمون الآن	أترك المتحف؟
المقوّى على الأرض:	على وجه بغداد					ينتظرون	حالماً أصل إلى
Gulf War Veteran	المتعب					بدلاً لهم بلون	الصحراء
	شارعك جيبين					الصحراء	رمل مبقع
حقيقية في نيويورك	على رأس تقطع كل					بساطيلهم نظيفة	كما يليق برمل الوجوه
خضراء	صباح					الذي ستطأه	على أرض بعيدة
تتدلى كفاكهة	إنه فصل آخر					حيث يقضّر جال آخرون	هناك
استوائية	في ملحمة الحبر					في طابور أطول بكثير	حيث يقضّر جال آخرون
لمعان قشرها ينادي	والدم					بانتظار الموت.	في طابور أطول بكثير
فتمتد إليها يد	التي تعرفها جيّداً					بانتظار الموت.	بانتظار الموت.
تقترب							
تتحسّسها	لا أخفيك سرّاً يا						
وتفكر بقطفها	سيدي						
يطأطئ الغصن رأسه	أنا متشائم						
...	فنحن هنا						
ما أبعدنا الآن	ما زلنا نحضر						
أبعد ما تكون	على جدار هذا الكهف						
عن الأصابع التي	الممتد منذ آلاف						
خاطتها بسرعة	السنين						
والتي تتدلى في ذات	نقوشاً نظل نُعيد						



"شرب الشاي" للفنان العراقي نزار سليم.

## تتمّة "إنه السيّاب للأسف!"

المليّتسة بأوهام الفتى الباحث عن أحلامه ورحيله إلى المدينة الكبيرة التي تصحو على قلق الشارع السياسي وعقائده وأناشيده الطبقية، ثم السجن والغربة والمنفى، وأخيراً المرض الذي يعدّ أكثر المحابس التي هتكت جسده. كما أنه لم يمارس ترف الإشباع الثقافي الذي كانت تنتجه المدن الأخرى التي تبلبلت باللغات والفتوحات.

من حق الآباء المجد، ومن حقهم أن يكونوا العلامات التي نجلّها ونحن نعيد إنتاج كتابة "العائلة" الشعرية. لكن أيضاً من حق الأبناء أن يشترى معاطفهم، وأن يمارسوا عريهم الشعري دون خجل من العقاب الأبوي الذي تحوّل لدى البعض فقها وتشريعاً.

في الذكرى الرابعة والأربعين لرحيل السيّاب، نحتمي بحياته التي تحزّضنا، نحن الأبناء، على أن نطالب بالمزيد من حقوقنا الأنطولوجية في التسلسل جيداً إلى كوننا الأرضي كي نواصل صناعة أحلامنا للمقبلين كي لا يقولوا عنا ما قاله أحد الشعراء في تونس: "أبو القاسم الشابي وضع حجراً في طريق الشعراء".

أيضاً، كي نضع ثقافتنا الشعرية العربية في سياقاتها الصحيحة دونما حساسيات أو أوهام صنعتها الحروب وسياسات الأدلجة والعصابات التي أخذت بطفولتنا وكتبنا المدرسية، وأحياناً بذاكرتنا، إلى إسطنبول العائلة المقدّسة.

خطاب أو أوهام، كل ما فيه أصبح شارداً: الجسد، اللغة، القراءة، الأصدقاء، الأيديولوجيا، المكان. ولعلّ هذا الشرود هو الذي تلبّسه بهويّيات مرعبة، أخذت بتلابيبه على طريقة الجنّيات. انصرف إلى قراءة المزيد من شواغل الفضاء الأسطوري العراقي، أسطورة الخلق والانبعاث، أسطورة الحزن والموت. اكتشف أن الكثير من مرجعياته الشخصية تعود إلى أسطورة المكان العراقي. ارتداه القلق التّموزي، قلق الموت والانبعاث، الذي هو قلق الإنسان الباحث عن الحرية واللذة والقوّة واللجّة العميقة. ظلت هذه الأفكار للجوجة تلاحقه بشراهة وإحساس بالإثم، إذ هو العليل المحروم الكلّيل القميء الضاحج بنداء الروح والجسد.

فرادة التكوين الشعري للسيّاب كانت فرادة المتمرد على نسقه، فهو لم يمارس

ترف الإشباع الحسّي في المكان، إذ ظلت أمكنته الأثيرة هي القرية الشاحبة والمدينة الصغيرة

حاول أن يكون رامي حجر (على الوهم)، لكنه بذلك غالباً ما رمى نفسه! أراد أن يتخلص من ورطة الشاعر الخطيب والقصيدة الهتاف واللغة المتركمة كأعمدة البيوت. انحاز إلى أوهامه الخالصة، مجتراحاً لها الأساطير والأكاذيب، وأيقن أن تفكيك اللغة/ العمود والقصيدة/ الهتاف لا يتمّ إلا عبر التورط المعرفي في البحث، والإنصات إلى أصوات الجنّيات، والوقوف عند لزوجة لغوية أخرى، لذلك ترك دراسة العربية في "دار المعلمين" إلى دراسة الإنكليزية، متنازلاً عن سنوات دراسية لهذا النداء الغريب. بحث في أساطير المكان العراقي، تلمّس عبر عوالمها صراعات عميقة. كان دخوله فضاء الثقافة الإنكليزية دخول الباحث عن الأسرار: تلك الأسرار التي أصابته بذهول الرائي الذي يكشف متاهة ما حوله، وهو يركض دون أدنى التفاتة إلى ما تصنعه العربات والحوذون.

لم يعد يألف الشارع والحزب والتاريخ كثيراً، ولم يعد يملك حيازة للأطمئنان في ما تبعته من

التاريخي، وليس في سياق ما تصنعه لنا من تلال رملية قد تحدّ من حركة العبور إلى الضفة الأخرى. ينبغي للشعراء الخارجين من جمعيّات الشعراء الموتى، أن يمارسوا احتجاجاً على فرضية موتهم الدائم، وألا يتركوا عند أقنعتهم وبقايا فضلاتهم، نحن بحاجة حقيقية إلى حيواتهم ولذاتهم وتجربتهم: كي لا تنبئ جواب بيرس. السيّاب هو من أكثر أصحاب المغامرات في شعريتنا المعاصرة توهجاً وتحدياً وتخريباً لأنساق التقليد، لذا ينبغي أن يكون أيضاً الأكثر تحريضاً لنا على الانفلات من أي سلطة للوصايا. فهل ثمة من محاولة للخروج من لعبة المعاطف؟ ما نظنّه قد يرتبط بأزمة العقل الثقافي العصابي العربي الذي ينتج قداساته دائماً المفروضة طاعتها علينا، مثلما ينتج أيضاً سلالته. يمنح أوسمة خلوده للفرسان النبلاء الذين استعاروا ثياب المقدّس والعائلة والخصب الرسولي. السيّاب في هذا الإطار كان واحداً ممن اجترح لهم النقد العربي مكاناً في المقدّس الشعري. لقد امتلك امتيازات المغامر القلق والباحث اللجوج عن مقابلات لأزماته الوجودية والحسّية، مثلما كان وتحت نوبات قلقه العارمة يمارس لعبة تحرير استثنائية لقصائده ولغته. لم يتلمّس الطريق للاحتجاج وكأنه يعبر ساقية ضيقة في جيكور، ولم يقرأ نصّه تحت لذة الحشد الذي يقترح دائماً شعراء صوّاتين،



تخطيط نادر بقلم السيّاب يصوّر ابنة الجليبي خلف زخارف الشناشيل.



## قبر الشعراء



المعري.



أمل دنقل.



ريلكه.



هاينه.



نزار قباني.



بدر شاكر السياب.



المتنبي.



رامبو.



بودلير.



عمر الخيام.



رياض الصالح الحسين.



المعتد بن عباد.



## 1 ► تَتَمَّةُ الجَريمةِ و"الشرف"!

لم يمضِ بعض الوقت على نشر "الغاوون" القصة التي باتت شهيرة، ومملة أيضاً، عن السيِّدة جمانة حداد، حتى بدأت أخبار وشائعات لا تُصدَّق تنتشر هنا وهناك، وبشكل ممنهج: فمرّة أنا قلتُ في "مجالسي الخاصة" (حرفياً) كذا وكذا، ومرّة أرسلتُ إيميل شتائم يحمل اسماً مستعاراً يقول كذا وكذا، بل إن بعض رسائل "القرءاء" على بعض المواقع راحت تحمل تلميحات سوقية تُحاول إِفهام القارئ أنني كاتبُها! انفلت عقال كل شيء، والنميمة والتلفيق والتقويل تقدّمت على الهدف المنشود لهذه المعركة. فثمة الآن من يتسوّل دور الضحية، وبأي شكل، وبأي ثمن. وهنا أسأل: ألم يبقَ من وسيلة للدفاع سوى تحويل المعركة الثقافية إلى معركة بين رجل وامرأة؟

ف"الشرف" هنا هو تَبَنّي الشائعات المُدبَّرة تدبيراً، ثم كتابتها. "الشرف" هو القول للناس بأن ماهر شرف الدين يهاجم امرأة (أليس في مثل هذا الكلام نظرة دونيّة حرملكيّة تسيء إلى المرأة؟). "الشرف" هو الترويج لأحادِيث خبيثة عن "كلام خاص" يقوله ماهر في مجالسه الخاصة!

عباس بيضون "يسمع" ذلك فيتبنّاه في مقال: "التشهير الحرّ بلا أي سند، الكذب والتعويل على الآخرين، الإشاعة الطليقة، الاختراع الدنيء بلا موضوع. ما أعنيه هنا هو الفظاعة المكتوبة التي هي هذه المرّة حرب بالكتابة، إنها في البداية قتل على الاسم. يكفي أن يكون الآخر خصماً لُبّاح كل شيء، أي تهمة، أي تلفيق، أي أكذوبة، أي تشهير، أي شائعة!! هل كشف سرقة أدبية هو اعتداء على "الشرف" يا عباس؟ هل

إذا ما نشرت "الغاوون" في العدد المقبل جدولاً (طويلاً جداً) يضمّ سرقاتك الشعرية نكون معتدين على الشرف؟!

أهؤلاء نحن أيها المثقفون؟ بالطبع، بالنسبة إلى عباس بيضون هذه فرصة لإشغال النظر عن منجز "الغاوون" الحقيقي. هذه فرصة لا تتكرّر للانقراض عليها وتلطّيح سمعتها وإلزام المنابر التي احتضنتها بالكف عن ذلك تحت اسم: الدفاع عن الشرف!

فمنذ الإعلان عن مشروع "الغاوون" وعباس بيضون لا يهنا له عيش. مثال بسيط: نشرت لنا إدارة جريدة "السفير"، مشكورة، كنوع من التشجيع، إعلانين على يومين متتاليين عن صدور العدد الأول فقاتل عباس بكلتا يديه كي لا يُنشر في صفحته، ونجح، مع

أن مكان الإعلانين الطبيعي هو الصفحة الثقافية.

مع "الغاوون"، بحسب تقرير عباس، تمّ اختراق الأمن الثقافي، أو تمّ تكبير ما سمّاه الصديق الشاعر ناظم السيّد بالصفحات الآمنة. خروج منبر صغير، لكن حرّ، سيقضّ مضجع رئيس مجلس الأمن الثقافي، عباس بيضون، وسيهدّد معاهدة عدم انتشار "أسلحة التدمير الشامل".

ولذلك يستحضر عباس بيضون الأيديولوجيات، وينفخ في الروح القبلية، ولا بأس بقليل من العصبية العائلية!

كان عباس قد كتب بعد أيام من صدور العدد الثامن مقالاً بعنوان "عن الفضيحة أيضاً"، وكان الجميع متأكداً من أنه يدور حول الفضيحة المذكورة، لكن أحداً

## بيان

فمعدرة للقراء وللقائمين على «الغاوون» عن هذا الخطأ غير المقصود.

لـ "أوان" نقول: شكراً. وللقارئ نقول إننا لم نكن ننوي حتى مجرد التعليق على هذه الحركة... ماذا نسّمّيها؟، بل كنا قرّرنا الاكتفاء بما كتبتّه إدارة "أوان"، لولا أن السيدة حداد قامت بإعادة نشر الحوار في أبرز المواقع الإلكترونية، وتوزيعه بشكل هستيري عبر الإيميل وكأنه نصر مبین!

أما للسيدة حداد (ولن نجاريها في استعمال التعابير الخارجة على كل لياقة كالتّي استعملتها في حوارها المذكور أو على موقع "العربية. نت" أيضاً منذ أيام)، فنقول لها: كما أن سلطة المنبر لا تصنع موهبة، كذلك القرصنة لا تصنع انتصارات.

(5 كانون الثاني 2008)

## أسئلة "مُعبّرة" من الحوار:

× نلاحظ أن ملامح وجهك ملائكية، ماذا يخفي الوجه الشرس الخفي في شخصيتك؟

× جمانة حداد، هل لك من مثيلات في هذا التمرد والإقدام والجراة والشجاعة في عالمنا العربي؟

## ... وأجوبة أكثر تعبيراً:

– دائماً يقال لي: «أنت المفترسة المثالية، من الصعب رؤية الأظافر والأنياب وراء كل هذه الأنوثة والرقّة!». ذلك جزء من تناقضاتي الخارجية والداخلية: قطّة تارّة، ونمرة طوراً.

(سابقاً) تمّ عندنا بدون قساوة أو إجحاف أو قتل رمزي"، وأنا أقول له: صحيح، إلى أن انتقلتُ إلى الطابق الرابع من مبنى جريدة "السفير". فمن اليوم سواك – بعد سنوات طويلة في تدبيج المدايح – يتفهّ منجز الجبل الذي سبقه، ويريد من الشعراء الشباب الاستزلام لديه، ومبايعته، وتتويجه "آية الله" قصيدة النثر؟

× يقول عباس إن ثمة من "تأخروا غالباً عن أن يصلوا ووجدوا الأماكن محتلةً ومع ذلك... لم يفكروا في الانقلاب".

وأنا أقول له: صحيح، إلى أن وصلت أنت، ومتأخراً كما تتحسّر دائماً في لقاءاتك الصحافية.

الانقلاب؟ وماذا تسمّي المؤتمر الإلغائي البائس الذي أقمته في بيروت لقصيدة النثر، والذي

أقصيت منه معظم أبناء جيلك بطرق تستحقّ عليها براءة اختراع (دُعي بول شاوول بالإيميل؟)

لقد أفسدت كل شيء يا عباس. أفسدت الصحافة والثقافة والشباب. أفسدت المهنة كلها.

أنت أول رئيس قسم يرفض نشر ردّ (مهدّب) على مقال شتائم.

أنت أول رئيس قسم ينشر مادة عن كتاب ويرفض ذكر الناشر لأسباب شخصية (راجعوا بعض المقالات التي تتناول "منشورات الجمل").

أنت أول رئيس قسم لا يمرّ حوار مع شاعر لديه إلا واسمك مذكور فيه.

كنت أنتظر منك بعد كل هذه السنوات من الحقد على الآخرين أن تراجع نفسك وأفعالك واهتماماتك. أن تصبح أكثر حياً لأصدقائك وزملائك. أن تدرك بأن ثمة من الجيل الجديد من يرفض التبعية، وأن تدرك أيضاً بأن فتوة الحقد ليست دليلاً على الشباب.

ماهر شرف الدين

يحدث في منتصف الحياة أن

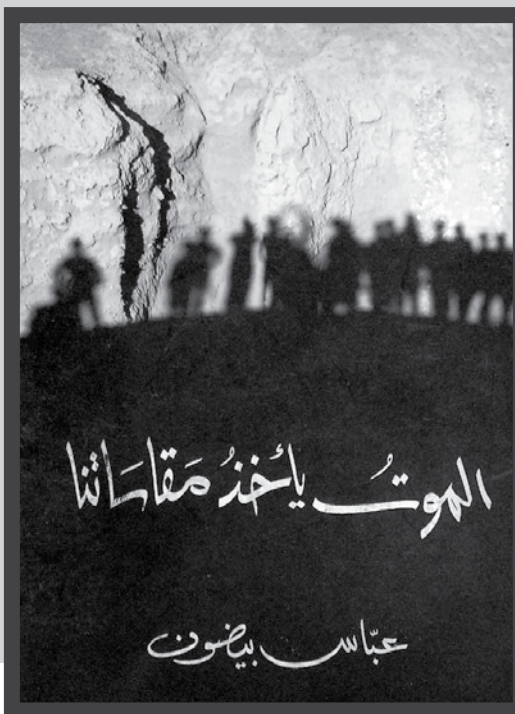
يأتي الموت ليأخذ مقاس الإنسان

تُنسى هذه الزيارة وتستمرّ الحياة

لكن بصمت تُخاط البزّة.

ترانسترومر

في الصورة غلاف الديوان الجديد لعباس بيضون الذي سرق عنوانه من قصيدة "بطاقات سوداء" للشاعر السويدي المعروف ترانسترومر (انظر القصيدة إلى اليمين)!  
← أمن مثل هذه "المكاشفات" يخاف عباس بيضون؟





## معلقاً بين الأرض والبار

محمد بركات



رجلان يدان جناحان.

وحدي في الحانة العشرات من حوئي أعرفهم أو أظنّ ذلك، يعرفونني ولا يعرفونني بالطبع، أجلس على الكرسي الطويل، قدمي اليمنى فوق اليسرى، أدفش البار فأرجع إلى الوراء، معلقاً هكذا بين الأرض والبار. فجأة وسريعاً تعبرين في رأسي المليء بالكحول، تعبرين من اليمين إلى اليسار، تعبرين بركبتك الواقفة تحت الشرف الأبيض ورأسك المرفوع، الوحيد الظاهر فوق الشرف، وأنا على الكرسي في الحانة وقرب السرير في رأسي عارياً أقف وأتفرّج عليك تحت الشرف	وتتفرّجين عليّ، وحدي في الحانة تعبرين فجأة مثل تلك الذبابة التي عبرت فوقنا في ذلك الفندق قبل ساعات، مثل تلك الفكرة التي عبرت حين قلت لك: لنهرب، فضحكت طويلاً قبل أن أكل ضحكتك وأخرج الرغبة من عينيك نشوة ومن كُفّيك القابضتين على فخذيّ كأنهما يخافان انفلاتهما من فوقك. سريعاً تعبرين في أقل من لحظة وأنا وحدي في الحانة أبحث عمّن أخبره كيف عبرت ولا أجد إلا كثيرين يعرفونني	أو يظنّون ذلك وأعرفهم لكنني بالطبع لا أعرفهم.  هنا في هذا المقهى دفت ثلاث نساء أرسلتهنّ إلى البحر في توابيت من ملح مساميرها السمك وأرضها السماء	هنا شققت البحر بعصا الفراق وبقيت وحدي في المقهى أنتظر جثثاً جديدة.  ربما تسبحين الآن كما قلت أنك ستفعلين، جسدك في الماء رأسك في الماء	قليلاً وأنا بعيد بما يكفي لئلا أحزنك. أو ربما تكنسينني من رموشك كلما خطرْتُ على بالك، تقفلين عينيّك وتدهسين صورتي بين جفنيّك، تقفلين عينيّك هكذا كمن يتذكر لكن كمن ينسى أيضاً، أو ربما تغسلين خديك الآن بما تبقى من ذكريات الماء في عينيك. هل تذكرين حين سبحنا وحدنا في البحر كما في الأفلام الرديئة وكان عجوز يصبص على جسدك وكنّت أضحك. من يصبص عليك اليوم؟ أو ربما تجلسين في المنزل تشاهدين فيلماً فيه قتلى ودمار بما يكفي لتعيشي ساعتين هائنتين	ولا تتذكرين شيئاً عني.  في شارع الشانزيليزيه في تونس مع بربرية تحدّثني بعربية فرنسية وتقول إن في ضحكتي الكثير من الحزن، أعطتني علاقة مفاتيحها ورمت مفاتيحها في الحقيبة. هناك شاهدنا مسرحية عن مسرح يموت وقالت إن الكلام لنُخفي لا لنقول هناك كانت بيروت تتكوّر في عينيّ دمعة لم أذرفها. نظرت في عينيّ حنان التي تعمل طويلاً لتنهي دراستها، نظرت طويلاً بالحزن الذي في عينيّ، نظرت طويلاً حتى أضعت الحزن ولم أعد أذكر إلا الضحكة.
---	---	---	---	--	--

## صفيـر

خالد السنديوني

الصفير رسالة تمرّ عبر نفق يصل الحياة بالموت  الرياح تصفر وهي متأكدة من أن لحنها أصيل ولا يمكن تقليده،  ولأنها لا تعرف أي صوت آخر،  الأطفال يُصفّرون لأنهم لا يعرفون كيف يصفرون،  يُصفّر الكبار من الضجر،  إسرافيل يصفّر إلى جوار بوقه الذي أصابه الصدأ يصفر دائماً من يكون عمله بهذه الغرابة	الصفير جاهز في مكان ما إذا ما غاب أي صوت يُسمع بوضوح في مواضع القرى التي هاجرت وراء الأغاني وعند ينباع الأحلام التي خلفتها سماء راحلة عند الآثار التي تركها بحر انقلب على ظهره في لحظة نعاس من يريد أن يقلّد الريح من يريد أن يلعب لعبة الهلاك وينزرع برضا مثلما هي مزروعة أشجار السأم في الوديان يصفر بشجاعة يقفز وحيداً من حواف	القرون ومن أجل لا أحد يترك رسالته.  نقاب أم عري؟	سعداء بأشياء قليلة نزرع في الفقدان أزهاراً برية وما تيسّر من مطالع أغنية عتيقة سعداء بما يلزمنا من انتظارات طويلة وخسارات هائلة وتلوّعات أشدّ من الموت القاسي سنكون كباراً في هزائمنا كأبطال	روايات دويستويفسكي كما يرنّ هاتفٌ طويلاً من دون أن يردّ أحد نؤجّل فرحاً عظيماً لانشغالنا بأحزان طارئة لن نستريح من سفر موقت وخمر موقت واقامة موقّنة وعشق موقت نقيم بين حبة مطر وأخرى لا تجيء لنا في الحياة حياةً أخرى نحب دفعةً واحدة ولا ننسى دفعةً واحدة المهم بعد أن نعبر شارعاً أول النهار نكرهه لازدحامه نعود إليه آخر الليل نحبه لازدحامه	نكسر إيقاع الزمن بتحويل كل لحظة إلى مصادفة تُدِيم ارتعاشة الجسد وتُطيل إغماءته من خدر مرتجف سعداء بأشياء قليلة بدندنة أغنية امرأة الجار تصعد مع رائحة البن بامرأة نصليّ لها تستعصي على الحبّ وتمارس التقشّف العاطفي بحرية نعارك فيها الموت ولا تقولنا بالنوم في كتاب أو في غرفة بلا شبابيك ولا جدران ولا باب بما يمنحنا الضجر اليومي من تشرد أنيق سعداء بكبرياء حزننا فلنا في الحياة حياة أخرى.
--	---	--	--	---	---



## عالم ينتهي في ضوء شمعة

جاكولين سلام



الموسيقى لماتيس.

بأخذك السعال، يحمّر وجهك، تتشردقن بأنفاسك. أنظرُ إليك وأخشى أن تكون نهايتك أمام ناظري، وما تزال السيجارة الرفيعة بين أصابعك. لا أفعل شيئاً سوى التفكير في الكتابة عنك إن عشت أو متّ ترفعين إلى شفتيك قدح النبيذ ملطخاً بأحمر الشفاه أقول في سرّي: كريحة أثار الشفاه على الكؤوس. صورة من صور الفناء

يتحشرج صوتك وتقولين: لا تجزعي، حالي ليست معدية

نادل المقهى يباغتك: قلت إن صديقك سيدفع ثمن النبيذ، متى؟

تجيبين: لقد شربتُ الكأس الأخيرة، أشكرُ الله. سيأتي صديقي في المستقبل. كلهم يأتون في نهاية العالم

بنظرات متوسّلة ونبرة مختنقة تقولين: سيأتي مخلصي، أليس كذلك؟!

من جيبك تُخرجين صورة عتيقة، ملطّخة بالقبلات وأحمر الشفاه، تقبّلين الرسم مغمضة العينين، ثم تصرخين واقفة: أحبك، أموتُ فيك، أنت خلاصي

تغمزين للنادل وتقهقهين: لو لم تكن ثيابك سوداء لآخذتكَ عشيقة إلى أن ينتهي العالم.

تنهمكين في الحديث عن نهاية العالم في ضوء شمعة كحلية والوقت ظهيرة.

تشغلني خشخشة الكيس البلاستيكي وأنت تُخرجين منه بعض ممتلكاتك.

تُخرجين من الأكياس علبة سجائر. تقدّمين لي سيكارة رفيعة معطرة بالنعناع وتقولين الحياة بلا طعم، ومُنهكة. أتناولها، لا أكثرث لأظافركِ المتسخة، أطراف قميصكِ المهترئة

أسألك: هل حاولت الإقامة في الجنّة؟

تجيبين: أكره الإقامة في أي أرض. عدتُ البارحة من لندن، أعيش في أميركا وكندا. أحب إيطاليا، سأرحل إلى مصر، إلى زيمبابوي. ثم تطلقين ضحكة مفاجئة. نعم زيمبابوي

أقول: ألا تفكرين في الانتحار؟

تجيبين: أكتب شعراً، أصنع سيراميك، أتابع أخبار الطقس. أحفظ قوانين البلاد كلها، قصائد الشعر، والكتب المقدّسة

تواصلين التعثّر بكلماتك وأنا مأخوذة بالعقود والأساور الملونة، الخواتم الحمراء، قبّعتك الصفراء، منديل عنقك الأخضر المشدود بإحكام حول عنقك المترهل

أين تذهبين بالدخل الذي تحقّقه كتبك؟

## هو علا ما هو عليه

إبراهيم حسّو

بالسنة مُلغزة  
يشقّون خيوط المشافهات  
الكتيمة  
وينغرسون كالشفرة على  
أرض الخيال الحية،  
أرض لا يُقيم عليها  
سوى حنين هاربٍ من  
لوعته  
سوى غبارٍ مدرّبٍ، محنّك،  
عبثيّ،  
غير مرغوب فيه، ممحوّ  
تماماً من تصانيفه.  
أرض صامتة إذا  
أو دون كلمات جسدها  
كبقية الأمكنة الحية  
أرض خلّقت من عظمة  
طير  
ونبات ورحم ثمرة ساهرة  
على حياة الله.  
×××  
كل شيء نقش للطيران  
نحو مغيب ناطق باسم  
لهيب يتنهد جيئةً وذهاباً،  
كل شيء وراء البحر  
للبحر حتماً  
بقشور الزيد أو نتاف  
الزرقة الذي مثلنا حيران  
ولا مرئي.  
كل شيء له غد إلا صورة  
الغد

المهررة.  
×××  
هناك إذاً  
في الندى البعيد  
والشمس الثقيلة التي  
تولد كل ثانية من فوضى  
ما  
وتنزلق في جدال أبديّ  
مع جدواها الأبدية.  
هناك وعلى مرمى  
الاخضرار المصحوب  
عادة بالزرقة الإضافية  
ثمة سماء مرتعشة بسكين  
مرتعشة  
وشجيرات نورانية شريفة  
بالقرب من فردوس شريد  
فردوس المتاهات إذا.  
هناك  
بنصف كلمة تطلب النور  
والهواء وملحقاتهما  
بنصف فجر تنهمر  
عصافير الفجر رويداً  
رويداً  
وتصبح على ظلال  
قدميك  
توهبك هيكلك القويم  
ترضعك معدن الخلود.  
هناك  
على ما هو عليه  
رجل وامرأة وملائكة رضع

الأخرى  
أن نقدّر العبث من جديد  
إحاطته أو مساءلته في  
شؤونه المتشابكة كالعدم  
أو ما شابه  
استنطاقه أو استدراجه  
إلى حيله المنبسطة  
رغباته الرقيقة الرخوة أو  
بطشه القدير المنتشي.  
الأولى  
سماع اللعب من عمقه  
كأنه في فناء برزخي  
استجوب للتوّ  
وصار مروّض اليقين أو  
ما شابه،  
محاكاة الشهوة فيه إن  
أمكن  
أو تصويبها نحو العقل  
العجول اللزج.  
بين مدافن العمق  
والشهوة  
حوارٌ ما ولبرهة واحدة  
إنصأت إلى أسرار الله  
المحتشمة  
التي لا توهج مثلما توهج  
أسرار المرأة  
القاضمة على بذور الخلود  
المرأة العداء التي تسبقنا  
بالمعاني والجلبة  
على دراجة الشعر

## الدم سيخرج إلى البستان

إبراهيم قعدوني

مرّة أخرى تأخذني الأغنية نحوك، كأنما  
الآن في آخر الشارع المظلم، وأنا أقيس  
المسافة بين باب الحديقة وغرفة الحارس  
بالقبلات. ومثل قطّ أعمى، أتمرّع برائحتك.  
أذكر يوم أصابك الدوار بعد أول عناق تحت  
عمود الإنارة المعطل – أنت اخترت المكان  
بدافع الأمومة – عشر ليرات لإبعاد الطفل  
بائع العلكة... أذكرك كامّ صغيرة. كنت  
سعيدة برعونة يدي وهي تندس من حفرة  
الكنزة متلمّسة حلمتك كما طفل جائع.  
أي حصان؟ وأي بساط ريح يعيدني إلى  
عمتك؟!

الضوء هنا خانق. الأصابع يجرحها الفراغ.  
الفكرة أرملة.

غني لي... لن أقاطعك متوسّلاً أن نمضي  
إلى البيت (فقد أخلاه الأصدقاء كي  
يحملوا العاشق جميلتهم) وأخي المتدين  
ذهب في إجازة. غني لي. يشبهني صوتك  
الضائع، والوقت أكثر لؤماً من "حارس  
الحديقة".

خذي يدي إلى عنقك الشهي، فالدم سيخرج  
إلى البستان... قولني المزيد من الكلام  
المرتبك. اضغطي بيديك على حجر.ك.  
انتحي مزيداً من العرق. كل هذه العصافير  
تنتمي إلى إبطك... والأغنيات بناتك مني.  
غني لي... فربما – بعد جيلين على الأقل –  
أخبرك ما الذي يجنيه الرجل من الذكريات.



## خدي لآر...

### الإخلاص للمخيلة

ما يزال الكاتب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس الأكثر التصاقاً بصورة "المثقف" في أذهاننا. ذاك المثقف البورجوازي الأنيق الذي لم تنزل كلمته إلى الشارع يوماً، بل كانت في صعودها المستمر نحو ما يتجاوز المكان والزمان.

رغم ذلك، لا ينتاب قارئ أدبه وشعره أي نوع من حسد "طبعي". والسبب الأول إنما يكمن في وفاء بورخيس المتسكك لشيء واحد في هذا العالم: مخيلته، في معنى إصراره على خلق "هذا الحقل الشخصي المصنوع بأدوات تنقلها الحواس" مهما كان الثمن. وفي النهاية إن "إخلاص" بورخيس أو عناده هما ما جعلنا نعتبره (هو) إحدى كلماته الخالدة التي خطها بمخيلته لا ببصره المفقود.

في هذا المعنى، يبرع بورخيس في بعث عالم قديم أعاد تركيبه مستخدماً عناصر من مكونات ذاكرته السحرية، العالم الذي أنتج أساطير البشرية كلها تقريباً، العالم الذي كان فيه البشر لا يزالون قادرين على الحلم: "ما الذي يعنيه أن أكون كاتباً؟ يعني ببساطة أن أكون مخلصاً لمخيلتي". لكن، كيف يمكن الوفاء للمخيلة؟ وهل هذا الوفاء يعني صونها ولحظة انزلاق المكان في الوحول حولنا؟

هل فعلاً لا يهم ما تكتب بل كيف تفعل ذلك؟ هل الجاذبية المعنوية هي الشرط الأساسي للقبول حتى في ميادين عقلية صرف كالآدب والفكر؟ ثم ألا نخدعنا الذائقة التي لا تستند إلى المنطق غالباً؟

نقرأ بورخيس باستمتاع مواز لاستمتاعنا بقصص شهرزاد، ونقرأ نزار قباني برغبة شبيهة بياسمين الشام المتدلي من فوق أسوار البيوت العتيقة المحجوبة، ونقرأ سعيد عقل كما نتخيل أبيض لبنان الصاعد نحو غيمة وحيدة. فهل المكان يصنع الكلمة أم الكلمة هي من تصنع المكان؟ أم يا تراها تجمع أطراف ثوبه الكبير في نقطة واحدة، هي نقطة انطلاق بورخيس: المخيلة.

ليت العالم كان مكتبة كما يراه ابن بيونس آيرس "المجنون"، ليت كان شيئاً آخر غير هذا السخف والرتابة. ليت من طالب بهذا النوع من الإخلاص غير بورخيس، ليت من رسم هذه اللوحة شخص غير مطلقاً العيّن.

زينب عساف

zeinab@alghaon.com

## في العدد المقبل

### الصحراء وبصريات الشعر



بعد سنوات طويلة من النسيمة على بول شاوول...

مرآة عباس بيضون

### ... وحذاء منتظر

قام مراسل قناة "البغدادية" منتظر الزبيدي برشق الرئيس الأميركي جورج بوش بضررتي حذائه، أثناء مؤتمر صحافي مشترك بينه وبين رئيس الوزراء العراقي نوري المالكي، قائلاً له: "هذه قبلة الوداع يا كلب". وقد علّق بوش ساخراً: "إن مقاس الحذاء 44 إذا أردتم أن تعرفوا أكثر".

(جميع الوكالات)

### حذاء "قابي"

قبل أكثر من عام، وفي تحقيق أجرته صحيفة "إل ميساجيرو" الإيطالية حول صناعة الأحذية الإيطالية وانتشارها في العالم، قالت الصحيفة إن الرئيس الأميركي جورج بوش يفضل ارتداء أحذية "موكاسين" التي تنتجها شركة "قابي" الفاخرة التي يقع مقرها في مقاطعة ماركي.

(الفاون)

## □ أنطولوجيا الحذاء □

ورجعت بعد الظهر في جيبي	هل أديتك في شيء؟	ويستعير حذاء الليل ثم	وما تَنَقَّمُ الْآيَّامُ مِمَّنْ
قروش	أنزلت مرتبك الشهر؟	ينتظر ما لا يأتي	وجوهها
فشربت شاياً في الطريق	سبقتك في طابور الخبز؟	أدونيس	لأخمسه، في كل نائبة، نعل
ورتقت نعلي	إن كنت بهذا التقرير توفر	أنعى لكم يا أصدقائي اللغة	المتنبّي
ولعبت بالنرد الموزع بين	خبزاً لعيالك	القديمة. والكتب القديمة	لا شيء يربطني بهذه الأرض
كفني والصديق	سيشبّون حراماً	وكلامنا المثقوب كالأحذية	سوى الحذاء
صلاح عبد الصبور	أو كنت تريد شراء حذاء	القديمة	لا شيء يربطني بهذه المروج
على الجبال التي	أنت وتقريرك يا دوب حذاء	نزار قباني	سوى النسيم الذي تنشقته
لا يُضحّي الثلج بنعله	مظفر النواب	ماذا أفعل، وحذاؤك له	صدفة فيما مضى
الجديد لهبوطها...	حلقت ذقني مرتين	الأرض؟ كيف أخلع الأرض،	ولكن من يلمس زهرة فيها
(...)	مسحتُ نعلي مرتين	أفرغ المهابط تحت قدميك؟	يلمس قلبي
عشرنا على فكّ ديناصور	أخذت ثوب صاحبي.. وليرتين	كيف أصبح التراب لأرافق	محمد الماغوط
وحذاء متسكع يتابع السير	لاشتري حلوى لها، وقهوة	خطواتك أعدها، أعدها...	يرسم قفا النهار
بعد توقّف صاحبه	مع الحليب	أنسي الحاج	يصنع من قدميه نهراً
وديع سعادة	محمود درويش		